

كانون الأول 2001 رمضان- 1422

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

حوار ثقافات ..

أم إلغاء هويات..

د. وليد مشوِّح

الحوار الثقافي –بمعناه الشمولي– هو عرض المكنوز وما سَيُكْنز على الآخر ووضعه بتصرفه، أي أن يأخذ منه ما يلائمه في تعزيز كونه الإنساني والارتقاء به؛ دون إكراه، ودون انتقاص من قيمة ممتلكه المخزون، كذلك عرض التبادل الرؤيوي في تعزيز المخزون الثقافي لدى الأطراف المتحاورة؛ وصولاً إلى اتفاق على مشاعيتها بوصفها ملكية إنسانية طالما تساهم في تعزيز ديمقراطية الحضارة الكونية الشاملة.

إذن فالحوار الثقافي ليس مجرد مناقشة عادية وسريعة تنتظر –بطرفيها– قبولاً توافقياً ومجانياً للرأي الآخر ضمن ردهات المنتدى أو السامر، ولا هو تقديم تنازلات على حساب الهوية الثقافية القومية؛ وإنما يعني وضع الكم المعرفي الذي تمتلكه كل أمة بتصرف التطور الحضاري من أجل حرية الإنسان ورفاهه.

طبعاً هذا التعريف سيغضب الكثيرين ممن يريدون سيادة لغة على لغة، وثقافة على ثقافة، وأمة على أمة، وصولاً إلى طبقيات سياسية، فيها سادة وعبيد.

هؤلاء المأخوذون بلغة الآخر، وحضارته، ومقدرته على مصادرة الهوية الثقافية القومية من لدن الشعوب المستضعفة في الأرض.

إنهم يريدون في تعريفهم لحوار الثقافات ممارسة الفعل المنافي للوجود القومي أي التلاقح البهيمي المنعزل أو المجافي لأية شرعة أو عقيدة أو معتقد، وبمعنى أكثر دقة وتحديداً يريدونه: (تزاني ثقافات) أو إخصاب ثقافي على طريقة تخصيب (الحيامن) في أنابيب المختبرات، وبذا تعرف الأم الحاضنة على جهل بالأب الباذر.

وأراني لست مبالغاً في ما ذهبت إليه، ولا مغالياً بأمثلتي وتشابيهي؛ وما أضعه بين يدي القارئ؛ هو مقبوس من أطروحة لأحد المكرّزين لأنشطة ما يسمى بالفرانكوفونية، والمبشرين بإلغاء الهوية الثقافية القومية للأمم الأخرى.

"يجب الانتباه إلى معنى كلمة حوار، لأنه يمكن فهمها بوصفها مرادفاً لمناقشة عادية أو محادثة محببة، مما يفترض قبولاً مجانياً وتوافقياً للآخر، مع بقاء كل طرف على حاله في شكل جوهري، من دون تقديم أي تنازل.. يمكن أن تكون قمة تشرين الأول في لبنان؛ قمة للدبلوماسية والانفتاح والتبادل، وهذا كله بفضل الفرانكوفونية أو عبرها، مما يجعل من حوار الثقافات شكلاً ليناً، توافقياً، ومن دون مستوى أهمية ما يمكن أن تحمله فكرة الفرانكفونية.

فمن الواضح أن الفرانكفونية ليست اليوم-فحسب- مؤسسة تسمح بقيام اتصال بين بشر يشتركون في اللغة نفسها؛ وإنما هي- وبطريقة أكثر ديناميكية- ومثلها مثل بقية (الفونيات) "الصوتيات" كالانكلوفونية، والإسبانوفونية واللوزوفونية (الناطقون بالبرتغالية)، هي مكان مزج وتوليف حتمي بين الثقافات؛ لأنه في كل مرة يستخدم شعب ما الفرنسية التي ليست هي لغته الأصلية، فإن هذا الشعب يمتلك اللغة (...!!!)، يحولها، يعدلها، ويعالجها من أجل أن تصير أداة ومرآة للتعبير عن روح هذا الشعب (..؟؟!!). هكذا تظهر اللغة بوصفها إحدى أدوات التثاقف والتهجين والتلاقح الأقوى والأكثر فاعلية، وكمكان يتخذ فيه حوار الثقافات معنى الاختلاط، والاستخلاص وإنتاج سمات ثقافية جديدة...". (ملحق النهار 2001/7/21).

وقد أوغل الكاتب في التاريخ ليفرش أرضية تقوم عليها موضوعة حوار الثقافات، فأرجع الريادة في هذا المجال إلى الاسكندر المقدوني (القرن الثالث قبل الميلاد) الذي صمم وولّف مشروع حوار الحضارات.. والصحيح أن الاسكندر المقدوني اصطحب معه النخبة الفكرية الخلاّقة من الإمبراطورية الرومانية وترك لهم الأهمية الأولى في الالتقاء مع نخبة البلاد التي يريد امتلاكها، إذن هم الطليعة الفاتحة قبل التشكيلات العسكرية، وكان يترك في كل أمة يمر بها مجموعة من المفكرين الرومان ويمضي.. وهكذا يتم التبادل من خلال الاطلاع على المخزون المعرفي الخلاّق لدى الأمة التي فرغ من احتوائها.. فهو لم يفرض الثقافة الرومانية على الأمة اليونانية، ولا على الفرس، ولا على العرب، بل أعطاهم وأخذ منهم، مع الحفاظ على شخصيتهم وطرزهم وأنماطهم ولغاتهم وأديانهم وطقوسهم.

إننا نشم من خلال المثل الذي أراده الكاتب مثالاً على نجاح الحوار في ظل العسكرة، تسييساً لحوار الثقافات، بل عسكرته، ولن نستغرب أبداً أن ترمى لغتنا بتهمة الإرهاب، ولابد من مصادرتها وإدخالها بيت الطاعة بالقوة المسلحة إن هي لم تستسلم، أو تسلم نفسها لتحاكم أمام محكمة (فونية) تكون نتائج حكمها: الاغتصاب، والنفي، والإبعاد، أو الإلغاء الذي يعني القتل..

أجل نحن أمام منطق جديد فيه لهجة تهديدية توعدية تحت عنوان هادئ هو "الحوار"؛ بينما غائياته الكبرى تكمن في "صراع الثقافات أو اقتتالها" والبقاء للأقوى اقتصادياً أو سياسياً أو عسكرياً.

وهذا يعني- بالضبط- أن حوار الثقافات سيكون اقتتالاً ما لم ينجح الحوار الأشمل الذي وسمته التعريفات الجديدة بـ"حوار الحضارات"، الذي إذا ما تحول إلى صراع فإن حوار الثقافات سيكون ساحات قتالية.

وحوار الحضارات يتطلب أول الأمر، الاحترام المتبادل بين الشعوب والأمم، والابتعاد عن الاستعلاء والاستكبار، وتسيير الغائيات الإنسانية لتسبق زحف الآلة العسكرية المدمرة.

فجنسية المواطنة تأتي من عمق تاريخي تربته الفكر بمناحيه المختلفة من ثقافة وآداب وفنون وموروثات شعبية وعادات وتقاليد، من معتقدات وعقائد، وشرائع ونواميس، احترمتها دساتير الدول، ووضعتها في أولويات قوانينها الناظمة لديناميات المجتمع، لذا كانت الحرية في مدارات الفكر حول الارتقاء بماهية الوجود المعيش، ووضع الإنسان فيه دؤوباً على ارتقائه وتفعيله ودفعه خارج الحدود الإقليمية ليتآلف مع الآخر، فيعملا معاً من أجل رفعة الحضارة الإنسانية.

إن لغتنا العربية لغة حاسيَّةٌ، فهي سمعية، وبصرية، ولمسية، وذوقية، إضافة إلى كونها لغة شعورية، لذا نستطيع القول باطمئنان: إنها لغة حوار، لأنها لغة مالكة كونية استطاعت أن تصنع خزّانها الفكري، وتبني موروثاتها الاجتماعية التي تراكمت (عبر تاريخها التوأم للوجود) على أسس حركية مطواع لتكون بتصرف الآخر، لا مرتهنة ولا مملوكة له، وهي أيضاً أصيلة كخيولنا، ماضية كسيوفنا، إنسانية كعقيدتنا، أي أنها الكائن الآخر فينا، الروح الأخرى، هي بمثوبة الوجدان، لذا ارتقت إلى مستوى العقيدة التي اكتسبناها بإيمان شمولي، لأن مقدساتنا كُتبت بحرفها، ورسمت بتشكيلاتها، وتليت بمجاميعها الصوتية.. ولغتنا-وهم يعرفون ذلك- هي التي رسمت (النوتة الصوتية لفوناتهم) وليس العكس؛ لذا فإنها تعطي بلا حدود إن هي حاورت....



التناص في الشعر

محمد عزام

1-تعريف (السرقات) الشعرية:

(السرقات الشعرية) هي أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق: بيتاً شعرياً، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما ...

وموضوع (السرقات الأدبية) من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيراً من اهتمامهم وعنايتهم، إذ كان من الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجِدّة أو التقليد، ومعرفة ما امتاز به الأديب من الأديب الآخر.

وقد كان النقاد يلجؤون، في نقدهم إلى (الموازنة بين أديب وأديب، فيما اتفق فيه كلاهما، أو في ما اختلفا فيه. وقد بذلوا في سبيل ذلك الجهود النقدية الجادة، وأبرز مثال على ذلك (موازنة) الآمدي بين شعر أبي تمام والبحتري(1). و(وساطة) القاضي الجرجاني بين المتنبي وخصومه.

وفي مرحلة تالية عمد النقاد إلى بحث ما امتاز به كل أديب من نواحي الجِدة والابتكار، أو التقليد والاتباع، فوضعوا الكتب في سرقات المتنبي، وأبي تمام، وأبي نواس... وهذا كله يحتاج إلى اطلاع واسع على التراث الأدبي في كافة عصوره، ومعرفة ماضيه، ليسهل ربط المتأخر بالمتقدم، وما أخذ فيه الخلف عن السلف، وعند ذلك يمكن الحكم عليه بالتقليد أو التجديد.

2-تاريخ (السرقات) الشعرية في النقد الأدبي:

جعل النقاد والبلاغيون موضوع (السرقات الأدبية) باباً واسعاً في مؤلفاتهم النقدية والبلاغية، جمعوا فيه الشواهد والأمثلة، وحددوا له مصطلحاته.

وقد أدرك بعض الشعراء، منذ العصر الجاهلي، أن الأول لم يترك للآخر شيئاً. فقال عنترة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردّمِ

وقال كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا مُعاداً

أو مُعاراً من قولنا مكرورا

*
مو
الآمدي بين ش
أبي
والبحتري.
ووساطة القا
الجرجاني
المتنبي وخص
أقوى دليل
التناص.

ونفى طرفة بن العبد عن نفسه سرقة أشعار غيره، فقال:

ولا أغيرُ على الأشعارِ أسرقُها

عنها غنيتُ، وشرُّ الناسِ من سَرَقا

وكذلك نفى حسان بن ثابت الإغارة على شعر غيره، فقال:

لا أسرقُ الشعراءَ ما نطقوا

بل لا يوافق شعرهم شعري(2)

ويبدو أن الشعراء هم الذين فتحوا هذا الباب للنقاد، فتابعهم النقاد فيه، وجمعوا مادته من الشعراء أنفسهم، ثم أضافوا إليها جهودهم النقدية، فجرير يتهم الفرزدق بالسرقة في قوله:

سيعلمُ منْ يكونُ أبوه قَيْناً

ومن عُرِفَتْ قصائدُه اجتلابا

والفرزدق يرد على جرير، بقوله:

إن استراقَك يا جريرُ قصائدي

مثلُ ادعاءِ سوى أبيك تنقّلُ

وابن الرومي يرمي البحتري بالسرقة:

حيٌّ يُغيرُ على الموتى فيسلبهم

حُرَّ الكلام بجيشٍ غيرِ ذي لَجَبِ

شِعْرٌ يغير عليه باسلاً بطلاً

فينشر الناسَ إياه على رقبِ

وابن الحاجب يتهم البحتري بالسرقة:

والفتى البحتريُّ سارقُ ما قا

لَ ابن أوس في المدح والتشبيبِ

كلُّ بيتٍ له يُجوّد معناه

فمعناهُ لابنِ أوسٍ حبيبِ

والبحتري يهجو عبيد الله بن طاهر بسرقة شعره:

أَرُدُدْ علينا الذي استعرتَ وقلْ

قَولَكَ يُعْرفْ لغالبٍ غلبهْ

وأبو تمام يهجو محمد بن يزيد بسرقة شعره:

يا مَنْ عَدَتْ خيلُهُ على سرْحِ شعري

وهو للحين راتعٌ في كتابي

يا عذارى الأشعارِ صرتُنَّ من بـ

ـعدي سبايا تُبعْنَ في الأعرابِ

وقد ضيق بعض النقاد الخناق على الشعراء، فرأوا في إيراد الكلمة المثيلة نوعاً من السرقة! وفي إيراد الخاطر، ولو على غير المثال السابق، سرقة! كما فعل مهلهل بن يموت في كتابه: (سرقات أبي نواس)، حيث قال إن بيت أبي نواس:

دَعْ عنك لومي فإنَّ اللوم إغراءُ

وداوني بالتي كانتْ هي الداءُ

مسروق من بيت الأعشى:

وكأسٍ شربت على لذةٍ

وأخرى تداويتُ منها بها

والسرق في (داوني بالتي كانت هي الداء)، مأخوذ من (تداويت منها بها)، أفلا يحق للاحق أن يحصل على هذه الخبرة من تجربته الشخصية في معاقرة الخمرة بعد أن عاش حياته فيها ولها؟

إن (توارد الخواطر)، و(التقليد)، و(الاحتذاء) ليست من (السرقة)، وإن جعل بعض النقاد القدماء كذلك. وقد وصل الأمر ببعضهم،

**** ما أرانا نقول إلا معاداً أو معاراً من قولنا مكرورا.***

كالأصمعي مثلاً، إلى اتهام الفرزدق بأن تسعة أعشار شعره سرقة(3). بينما نفى المرزباني عنه ذلك، واتهم الأصمعي بالمبالغة، وعزا سبب ذلك إلى أن الفرزدق كان قد هجا باهلة رهط الأصمعي. كما اتهم الأصمعي في كتابه: (فحولة الشعراء) امرأ القيس، فقال إن كثيراً من أشعاره لصعاليك كانوا معه.

ثم جاء ابن قتيبة (-176هـ) صاحب كتاب (الشعر والشعراء) فلحظ الأخذ بين الشعراء واستعمل هذا المصطلح (الأخذ) بدلاً من السرقة. ولعله رأى ما سيراه القاضي الجرجاني من بعد، من أن (الأخذ) أقرب إلى التوارد منه إلى الإغارة والسلب.

ثم جاء القرن الثاني للهجرة، فوضع ابن أبي طاهر وابن عمار كتاباً في سرقات أبي تمام(4). ووضع بشر بن يحيى كتاباً في سرقات البحتري من أبي تمام، كما وضع كتاب (السرقات الكبير)(5). كما وضع الصولي (-235هـ) كتابه (أخبار أبي تمام) قال فيه إن المتقدمين يفوتون المتأخرين في وصف البداوة، وإن المتأخرين يفوتون المتقدمين في وصف روائع الحضارة، وإنه قلما أخذ المتأخرون معنى من متقدم إلا أجادوه. كما أن في أشعارهم معانياً لم يعرفها القدماء، وأخرى أومأ إليها المقدمون، فجاء المتأخرون فأحسنوا فيها.

ولم يهتم الجاحظ (-255هـ) بقضية السرقات كما فعل معاصروه، لأنه قرر أن الأفضلية للشكل، بينما المضمون مشترك بين الناس جميعاً، وأن المزيّة كلها للصياغة.

وفي هذا القرن وضع ابن بكار (-256هـ) كتاباً عن سرقات كُثَيِّر، كما وضع ابن طيفور (-280هـ) كتابه (سرقات البحتري من أبي تمام)، ووضع ابن المعتز (-296هـ) كتابه (طبقات الشعراء)، وفيه يرى أن الشاعر لا يعذر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى.

وفي القرن الرابع الهجري وضع ابن العلاء السجستاني كتابه (سرقات أبي تمام)، كما وضع مهلهل بن يموت (-334هـ) كتابه (سرقات أبي نواس)(6)، ووضع ابن طباطبا (-322هـ) كتابه (عيار الشعر)، وفيه يميز بين نوعين من السرقات: (الإغارة)، و(الاستعارة). فالأولى سرقة صريحة توجب العيب، وتحطّ من قدر الشاعر، وتقع في المعاني لا في الألفاظ والأوزان. والثانية حسن أخذ، ودالة على فضل الشاعر وإحسانه، ما دام قادراً على إبراز المعنى القديم في لباس جديد.

كذلك لم يهتم قُدامة بن جعفر (-337هـ) في كتابه (نقد الشعر) بالسرقات، رغم احتفاله بالمعاني. وبذلك أهمل موضوعاً كبيراً استأثر باهتمام معاصريه من النقاد، فبذلوا فيه جهوداً مضنية قليلة الثمرات. واكتفى قدامة بالإيماء إليه، مؤمناً أن الشعراء لو تعاوروا مثلاً على تشبيه الدروع بحباب الماء الذي تسوقه الرياح، لظل التشبيه في ذاته جميلاً، رغم تداول الشعراء له. ولهذا فليس مهماً معرفة السابق في هذا التشبيه، أو اللاحق فيه، وإنما المهم هو حسن الأداء. وكأنما قدامة هنا يتابع الجاحظ في أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها البدوي والعجمي، وأن المزية كلها للعبارة.

ثم جاء أبو الفرج الأصفهاني (-356هـ) فعرض لقضية السرقات في كتابه الموسوعي (الأغاني). ورأى أن السرقة تكون في المعاني النادرة المبتكرة، أو في التشبيهات البديعة. أما في المعاني المشتركة، والألفاظ المشتركة، والتشبيهات المعروفة، فليس هناك سرقة. وقلما استعمل أبو الفرج مصطلح (السرقة) مفضلاً عليها استعمال مصطلح (الأخذ). وقد وظف تسعة مصطلحات هي:

**** ولا أغير على الأشعار أسرقها. عنها غنيتُ وشرُّ الناس من سرقا***

1-(**الانتحال**)، وهو ادعاء الشاعر شعر غيره.

2-(**الإغارة**)، وهي أخذ الشاعر شعر غيره، وادعاؤه إياه.

3-(**النقل**)، وهو نظم المنثور.

4-(**التضمين**)، وهو استحسان الشاعر لشعر غيره، وإدخاله إياه في شعره على سبيل التمثيل، دون ادعائه.

5-(**السلخ**)، وهو سرقة المعاني الشعرية بألفاظها.

6-(**الأخذ**)، وهو السرقة عموماً.

7-(**الاستعارة**)، وهي أخذ المعنى وتجويده.

8-(**السرق الخفي**)، وهو السرقة الذكية التي تدل على براعة الشاعر وتجويده المعنى المسروق.

9-(**المصالتة**)، وهي من قبيح السرق.

والواقع أن هذه المصطلحات تتداخل وتتشابك بين النقاد أنفسهم، فـ(السرق الخفي) مثلاً عند أبي الفرج يسميه الحاتمي(7)، وابن رشيق(8) (المجدود)، و(الاستعارة) عند أبي الفرج يبيحها الحاتمي(9)، وابن رشيق(10)، والآمدي(11). و(السلخ) عند أبي الفرج هو (النظر والملاحظة) عند الحاتمي(12)، وابن رشيق(13). و(التضمين) عند أبي الفرج يسميه الحاتمي (الاستجلاب والاسلتحاق)، ولم ير فيه عيباً(14)، وكذلك لم يذكره ابن رشيق في باب السرقات(15). و(النقل) عند أبي الفرج يسميه الجرجاني (الغصب)(16). وهكذا تضطرب مصطلحات (السرقات)، وتكثر وتتداخل لدى النقاد.

وحين وضع (القاضي) الجرجاني (-366هـ) كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) كانت (السرقات) قد أصبحت باباً معترفاً به في كتب النقد الأدبي. لكنه (القاضي) الذي يتحرج عن الإسراع في إصدار الحكم: "ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة".(17) "فلعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مرّ بخلده، كأنَّ التوارد عندهم ممتنع".(18)

ويبدو أن (القاضي) الجرجاني غير مقتنع بالسرق، لأن التراث، في نظره ملك لمن تصرف فيه بعد أن آل إليه، ولذلك فهو يتوسع في دفع تهمة السرق توسعاً كبيراً، ويتسامح كثيراً في الأخذ المرخص من المعاني التي سبق أن طرقها الشعراء.

وعنده أن "السرق- أيدك الله- داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد منه قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه".(19)، ولهذا بدأ حديثه بتأكيد خطر هذا الموضوع، وكثرة فروعه وشعبه، فقال: "هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز. وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"(20)

ولا يعدّ (القاضي) الجرجاني من السرق الصحيح إلا "ما جمع اتفاق الألفاظ، وتساوي المعاني، وتماثل الأوزان". ولهذا أخرج من السرقات:

** والفتى البحتريُّ سارق ما قال ابن أوس في المدح والتشبيب.*

1-التوارد.

2-المعاني المشتركة بين الشعراء، من مثل تشبيه الحسن بالشمس وبالبدر، والكريم بالغيث وبالبحر، لأنها معانٍ أولية يتداولها الجميع.

3-الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والأمثال، وأقوال الحكماء والفلاسفة. فكلها لا تدخل في باب السرق.

4-إذا أتى متقدم بمعنى مبتذل، ثم جاء متأخر فأخذ معناه ولفظه، فإنه لا يعد سارقاً (ص 192)، وكذلك إذا جاء متقدم بمعنى أو صورة جميلة، ثم حاذاه المتأخر بمثل إحسانه، لا يعد عمله سرقة (ص 239).

وهكذا ينظر القاضي الجرجاني إلى إبداع الشاعر المتقدم الذي أبلت العصور جدّته، فتناوشه الشعراء، وتقاسموه فيما بينهم (ما الأسد إلا بضعة خراف مهضومة)، فاستباحوا استعماله، حتى غدا مشاعاً لهم، عندها يصبح اتهامهم بالسرقة غير مستساغ ولا وارد.

وإذا كان المتقدمون قد استغرقوا المعاني، وسبقوا إليها، وأتوا على معظمها، فإن للاحقين التحسين والتجويد. ويكون ذلك بوساطة الصياغة الحسنة، أو إضافة اللفظ الجميل، أو ابتكار الصورة الجديدة، أو اختصار المعنى. والشاعر هنا "يريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع" (ص 186). "فهذه كلها ليست من السرق. وصاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى".

ولأن الجرجاني قاضٍ، فهو قد ابتعد عن استعمال المصطلحات الحادة في موضوع (السرق)، مكتفياً بمصطلحات هادئة، من مثل: النقل، والقلب، والنقض، والإلمام، والملاحظة، والاحتذاء، والتناسب.

1-فـ(النقل) يتم عنده بأخذ المعنى من فن واستعماله في فن آخر، كأن ينقل الشاعر معنى من فن الغزل إلى فن المديح، أو من فن الهجاء إلى فن الفخر.

2-و(القلب والنقض) هو أن يأخذ الشاعر معنى لمن سبقه، فيجيء بنقيضه.

3-و(الإلمام والملاحظة) عندما يكتشف الشاعر لفظة عن طريق الاستعارة، ثم يأتي شاعر آخر، فيستعمل تلك الاستعارة أو ما يقاربها، فيكون قد ألم بألفاظ الأول.

4-و(احتذاء المثال) هو أن يوازي شاعر شاعراً سبقه في صورة أو معنى.

5-و(التناسب) هو اختلاف الألفاظ والظواهر، واتفاق الأغراض والمقاصد، وكأن المعنى الصريح هو النسب الذي يتفرع عنه التعبير الشعري بما يميزه من تشبيه أو استعارة.

وأما الآمدي (-371هـ) الذي وضع (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) و(الخاص والمشترك)، و(في أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما)... فيرى في كتابه (الموازنة) أنه لا سرق في الألفاظ إذ هي مباحة غير محظورة، وإنما السرقة في المعاني المخترعة التي يختص بها شاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، والتي هي جارية في عادتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، يقول:

"إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على مسامع البحتري من شعر أبي تمام، فيتعلق بمعناه، قاصداً الأخذ، أو غير قاصد. لكن ليس كما ادّعيتم وادّعاه أبو الضياء بشر بن يحيى في كتابه، لأنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه، فجعله مسروقاً. وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشراك".

وهكذا لم يكن الآمدي يرى في السرق عيباً

**** قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر لم يهتم بالسرقات رغم احتفاله بالمعاني.***

كبيراً، لأنه باب ما تعرّى منه أحد من الشعراء، "وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدّمت القول أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، إذ كان هذا الباب ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر". (ص 326/1).

وهو يرى أن السرقة إنما تكون في المبتكر من المعاني دون غيره، مما يشترك الناس فيه، فقال: "إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الفطنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره" (ص 326/1). واقترح تسمية هذا النوع من الاشتراك (الاتفاق في المعاني)، دون أن يرى فيه عيباً، فقال: "وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلد متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله". (ص 53/1).

وأما الحاتمي (–388هـ) فقد خصّ السرقات ببحث واسع في كتابه: (حلية المحاضرة)(21) أتى فيه على أصولها وفروعها، وحدد عدداً كبيراً من مصطلحاتها، وطبقها عملياً على شعر المتنبي في كتابيه: (الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره)، و(الرسالة الحاتمية في ما وافق أرسطو من شعر المتنبي).

وقد جاء الحاتمي في كتابه (حلية المحاضرة) على ذكر نحو عشرين نوعاً من السرق، منها: الانتحال، والاختزال، والاقتضاب، والاستعارة، والإحسان، والإساءة، والنظر، والإشارة، والنقل، والعكس، والتركيب، والاهتدام، والسابق، واللاحق، والمبتدع، والمتّبع... الخ،

**** أبو الفرج الأصفهاني عرض لقضية السرقات في كتابه الموسوعي الأغاني ورأى أنها تكون في المعاني النادرة المبتكرة.***

وقال: "وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أُسبق إليها، ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني إلى جمعها".

1–فـ(الانتحال والاستلحاق) عنده أن يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره، فيدّعيها وينسبها إلى نفسه.

2–و(الانتحال) هو أن ينسب الشاعر أو الرواية الشعر إلى غير قائله، كما كان يفعل حمّاد الرواية.

3–و(الإغارة) هي أن يعجب الشاعر بشعر غيره، بعضه أو كله، فيستتر له عنه، لأنه– في زعمه– أليق بمذهبه هو.

4–و(تنازع الشاعرين) هي أن يدعي كل واحد منهما نسبة الشعر إليه، دون أن يعرف قائله الحقيقي.

5–و(المعاني العقم والأبكار المبتدعة) هي المعاني التي يسبق الشاعر غيره إليها، ثم يتعاورها الشعراء من بعده.

6–و(الموارِدة) هي اتفاق الشاعرين في المعنى، وتواردهما على اللفظ، دونما لقاء أو سماع بينهما.

7–و(المرافدة) هي استعانة الشاعر بغيره من معاصريه، كي يرفدوه بأبيات من شعرهم يضيفها إلى شعره.

8–و(الاجتلاب والاستلحاق) هو أن يأخذ الشاعر بيتاً أو أكثر من شعر غيره، ويدخله في شعره على سبيل التمثيل.

9–و(الاصطراف) هو أن يصرف الشاعر إلى شعره بيتاً أو أكثر من شعر غيره، فيضيفه إلى شعره.

10–و(الاهتدام) أن يعمد الشاعر إلى بيت من شعر غيره فيغير على بعض ألفاظه، أو

يعيد صياغتها، وينسبه إلى نفسه.

11-و(المجدود) هو المعنى الذي يُسرق فيشتهر دون الأصل.

12-و(الاشتراك في اللفظ) أن يشترك الشاعران في الألفاظ على سبيل الموارد، دون السرقة.

13-و(تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما) لإجادتهما تناول المعنى. وفي ذلك دلالة على حسن الأخذ.

14-و(تقصير المتبع عن إحسانه المبتدع) فيدل على فساد الأخذ.

15-و(نقل المعنى إلى غيره) وتلك صنعة صياغة المعاني، إذ يعمدون إلى نقل المعنى عن وجهه.

16-و(تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير). وذلك بأن يعمد الشاعر إلى معنى فاسد فيسرقه.

17-و(النظر والملاحظة) هو الإشارة إلى المعنى تلميحاً دون تصريح.

18-و(كشف المعنى وإبرازه) وذلك بالزيادة مع اشتراط اللطف والإحسان.

19-و(الالتقاط والتلفيق) هو جلب الكلام من مواضع مختلفة، وتلفيق بيت من الشعر منه.

20-و(نظم المنثور) هو سرقة المواعظ والخطب والعبارات البليغة، ونظمها شعراً.

ومن الملاحظ أن هذه الأنواع متشابهة في كثير من فروعها، وأن كثيراً منها لا يدخل في باب السرق، على الرغم مما بذله الحاتمي من جهد في استحضار الشواهد الشعرية لكل نوع منها، تأييداً لرأيه.

وأما أبو هلال العسكري (-395هـ) صاحب كتاب (الصناعتين) فيرى أن المعاني على نوعين: نوع يحتذيه، ونوع يبتكره الشاعر، وأنها معانٍ عامة، وخاصة، ومبتذلة. فالمعاني العامة هي حق مشترك بين الناس جميعاً، لا غنىً لأحد فيها عما سبقه. وأما المعاني الخاصة فمبتكرة. وعنده أن على الآخذ أن يكسو المعنى ألفاظاً من عنده، تكون حلية جديدة، ليكون أحق بالمعنى. وأشار إلى أن (البارع) هو مَنْ أخفى المعنى المأخوذ بتغيير لفظه. وقال إن أقبح الأخذ هو أن تغير على اللفظ والمعنى معاً، أو تتناول المعنى فتفسده (ص 176، 225).

وأما ابن رشيق القيرواني (-462هـ) في كتابه (العمدة: في صناعة الشعر ونقده) فقد تابع العسكري في قسمة المعاني إلى نوعين، معان عامة مشتركة لا تدعى فيها السرقة، ومعان خاصة سبق إلها صاحبها، فأُخذ عنه.

ويرى ابن رشيق أن اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وأن تركه كل معنى سُبق إليه جهل، وأن للمخترع فضل الابتداع، وأن المتبع إذا تناول المعنى فأجاده في أحسن كلام وأليق وزن فهو أولى به من مبتدعه. وكذلك إن قلبه أو صرفه من وجهه إلى وجه آخر. فإن ساوى المبتدع كان له فضيلة حسن الاقتداء، وإن قصّر كان سيئ الطبع، ساقط الهمة (ص 215/2).

وأما عبد القاهر الجرجاني (-471هـ) فقد ألم إلماماً سريعاً بهذه القضية في كتابيه: (أسرار البلاغة)، و(دلائل الإعجاز)،حيث يرى فيهما أن السرقة تكون في المعاني، كما تكون في الألفاظ. ولكنها لا تتحقق في (الفنون) الأدبية ومعانيها الرئيسية كالمدح بالكرم أو الشجاعة، ولا في المعاني المشتركة كتشبيه الكريم بالبحر، والشجاع بالأسد، وإنما هي في المعاني التي تحتاج إلى ذكاء واجتهاد، وفي الصنعة البديعية وحسن الأداء.

وأما ابن الأثير (-637هـ) في كتابه (المثل

* يبدو أن القاضي الجرجاني غير مقتنع بالسرق لأن

السائر) فيرى فيه أن باب ابتداع المعاني لم يوصد، ولا حجز على الخواطر، وأن السرقة إنما تكون في المعاني الخاصة. وأنها ثلاثة أنواع:

1-النسخ، وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته.

2-السلخ، وهو أخذ بعض المعنى.

3-المسخ، وهو إحالة المعنى إلى ما دونه.

ويرى ابن الأثير أن الشاعر إذا قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، فهذا لا يُسمّى سرقة، وإنما إصلاح وتهذيب. وأن السرقات لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد...

وأما قضية (السرقات) عند النقاد الأندلسيين، فقد أخذوا معظم مادتهم عن النقاد المشارقة، وكانوا في معظم نقودهم تابعين للمشارقة. فابن عبد ربه (-328هـ) في كتابه (العقد الفريد) سماها (الاستعارة) (335/5). وهو يرى أنها قديمة في الشعر والنثر، وأن معظم المعاني مأخوذ بعضها من بعض، وقلما يأتيهم معنى لم يسبق أحد إليه إما في منظوم أو في منثور، لأن الكلام بعضه من بعضه، ولذلك قالوا في الأمثال: (ما ترك الأول للآخر شيئاً)، وقال كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا مُعاراً

أو مُعادا من قولنا مكرورا

ويرى ابن عبد ربه أن أخذ الشعر من النثر، وبالعكس، هو من الاستعارة الخفية التي لا يؤبه بها، كما أن أخذ المعنى والزيادة عليه يجعل حق المعنى للذي زاد فيه، كما في قول الأعشى:

وكأسٍ شربتُ على لذةٍ

وأخرى تداويتُ منها بها

أخذه أبو نواس فقال:

دَع عنك لومي فإن اللومَ إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ

وأما ابن شُهَيْد الأندلسي (-426هـ) في رسالته (التوابع والزوابع) فسمى السرقات (أخذاً)، وجعل الأخذ على درجات، فمن الشعراء من يأخذ فيزيد فهو محسن، ومنهم من يقصر فهو مسيء. فإذا عمد اللاحق إلى معنى السابق فعليه أن يحسن تركيبه، وأن يغير عروضه، كما فعل هو عندما أخذ عن امرئ القيس قوله:

سَموتُ إليها بعدما نامَ أهلها

سُمُوَّ حَبابِ الماءِ حالاً على حالِ

فجعله:

ولما تملأً من سُكْرِهِ

ونامَ ونامتْ عيونَ العَسَسْ

دنوتُ إليه على بُعده

دنو رفيق درى ما التمسْ

أدبُّ إليه دبيبَ الكرى

وأسمو إليه سموّ النَّفَسْ

أُقبل منه بياضَ الطُّلى

وأرشف منه سوادَ اللَّعَسْ

فزاد زيادة مليحة، وغيّر الوزن العروضي، وجاء بألفاظ رقيقة سهلة.

وأما ابن بسام الشنتريني (-542هـ) في كتابه (الذخيرة) فقد ميز بين المخترع من المعاني الذي استنبطه صاحبه، والمتداول الذي شاع ولم يعد سرقاً. وعرض منهجه في باب تحديد السرقات فقال: "وإذا ظفرت بمعنى حسن، أو وقفت على

**** إذا كان المتقدمون قد استغرقوا المعاني وسبقوا إليها وأتوا على معظمها فإن للاحقين التحسين والتجويد.***

لفظ مستحسن ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى مَنْ نقض عنه أو زاد عليه. ولست أقول: أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً، فقد تتوارى الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذ الشعر ميدان، والشعراء فرسان".(23)

وأما أبو البقاء الرُّندي (–685هـ) صاحب كتاب (الوافي في نظم القوافي)، والقصيدة المشهورة في سقوط الأندلس، والتي مطلعها:

لكلِ شيءٍ إذا ما تمَّ نُقصانُ

فلا يُغرَّ بطيب العيش إنسانُ

فقد عرض للسرقات، ورأى أن "التخلص منها يكاد يمتنع". وجعلها في ثلاثة أنواع:

1–السرقة.

2–ما يشبه السرقة، وليس منها.

3–الأخذ، وهو ليس بسرقة.

أما السرقة فهي عنده تسعة أنواع:

1–(الاغتصاب)، وهو أن يأخذ الشاعر بيت شاعر آخر اغتصاباً. (وهو الغصب في العمدة).

2–(الانتحال)، وهو أن يدعي الشاعر شيئاً من شعر غيره. (وهو في العمدة).

3–(الاهتدام)، وهو أن يأخذ الشاعر بيت الشعر ومعناه فلا يغير منه إلا القليل.

4–(الإغارة)، وهي أن يأخذ الشاعر معنى بيت شعر الآخر ببعض لفظه.

5–(الإلمام)، وهو أن يرى الشاعر معنى لغيره، فينحو منحاه، من غير أخذ شيء من لفظه.

6–(الاختلاس). (وهو القلب عند غيره).

7–(النقل)، وهو نقل المعنى من باب إلى باب. (وهو الاختلاس عند ابن رشيق).

8–(التلفيق)، وهو أخف أنواع السرق، وذلك بأن يتبع الشاعر غيره.

وأما ما يشبه السرقة، وليس منها، فهو عند الرندي ثلاثة أنواع هي:

1–(التوارد)، وهو موافقة الشاعر لغيره دون أن يسمع به.

2–(الاجتلاب)، وهو أن يورد الشاعر في شعره بيتاً مشهوراً لغيره كالمتمثل به.

3–(التداول)، وهو إيراد اللفظ الذي لا يستقل بالفائدة.

وأما (الأخذ) فليس بسرقة، عنده. وهو ثلاثة أنواع:

1–(الزيادة)، وهو أخذ المعنى والزيادة فيه، وربما فاز الآخذ بالمعنى وكان أولى به.

2–(المساواة)، وهو مساواة المعنى بين الآخذ والمأخوذ عنه.

3–(التقصير)، حين يقصر الثاني (الآخذ) عن الأول.

وأما حازم القرطاجني (–684هـ) في كتابه النقدي (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، فيمر مروراً سريعاً بقضية السرقات، وكأنها قضية هامشية في النقد الأدبي. وقد قسم فيها المعاني إلى نوعين:

1–قديمة متداولة، مثل ما شاع بين الناس من تشبيه الشجاع بالأسد. وهذا لا يعد سرقاً، لأن معانيه ثابتة في وجدانات الناس. ويتفرع عنه: الزيادة في المعاني المتداولة، أو قلبها، أو التركيب عليها.

2–مخترعة جديدة لا يمكن أن تسرق. ويتحاشاها الشعراء لضيق المجال في إخفاء السرقة فيها.

** لأن الجرجاني قاض فهو قد ابتعد عن استعمال المصطلحات الحادة في موضوع السرق مكتفياً بمصطلحات هادئة.*

3-مواقف النقاد

تجاه قضيةا لسرقات:

يمكن تصنيف مواقف النقاد العرب تجاه قضية (السرقات) في موقفين متباينين: التعقب المضني، والتسامح الكثير.

ولعل أسباب البحث في هذه القضية عديدة، أولها: محاولة الناقد إثبات كفايته الشعرية، وحفظه الجم للموروث. ثم تطور الأمر فأصبح تعصباً للقديم على الجديد، حيث أُشيع أن المعاني استنفذها الشعراء الأقدمون، وأنه لم يعد أمام الشاعر المحدث سوى أن يأخذ عنهم. وبهذا فهو مقصر في نظر أسياد التقليد والتراث.

* الآمدي لم يكن يرى في السرق عيباً كبيراً لأنه باب ما تعرى منه أحد من الشعراء.

وبما أن الشاعر القديم لم يكن يسرق، (فالجاهلي مثلاً لم تصلنا مصادره التراثية) فإن تهمة السرق ينبغي أن تلصق بالشاعر المحدث الذي ليس عليه سوى أن يترسم خطى الأوائل. وهكذا جعل بعض النقاد المتعصبين قمم الشعر العربي الذين نفاخر بهم (أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي... الخ) سرّاقاً! و"هذا يعني أن قضية (السرقة) ما كان من حقها أن توجد، لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً".(24)

والأدلة على تعصبهم كثيرة، فقد كان أبو عمرو بن العلاء مثلاً يرفض الاستشهاد بشعر المحدثين قائلاً: "لو أدرك هذا المحدث يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً". وهذا تفضيل للعصر على العصر، وليس للشعر على الشعر. وهو موقف نقدي متعسف، ومن ذلك أيضاً أنه عرضت على ابن الأعرابي أرجوزة أبي تمام اللامية التي مطلعها:

وعاذلٍ عذلتُهُ في عذلِهِ

فظنَّ أني جاهلٌ من جَهْلِهِ

وقيل له: هذه لفلان من شعراء العرب، فاستحسنها، وقال: هذا هو الديباج الخُسْرواني. ثم استكتبها. فلما انتهى قيل له: هذه لأبي تمام، فقال: إن أثر الكلفة عليها ظاهرة، يا غلام خرّقْ خرّقْ.

ومن ذلك أيضاً موقف الأصمعي، فقد أنشده إسحاق الموصلي قوله:

هَلْ إلى نظرةٍ إليكِ سبيلُ

فيروّى الصَّدَى ويُشفي الغليلُ

إن ما قلَّ منكِ يكثُرُ عندي

وكثيرٌ مما تُحِبُّ القليلُ

قال الأصمعي: لمن تنشدني؟ قال: لبعض الأعراب. فقال الأصمعي: والله هذا هو الديباج الخسرواني. قال إسحاق: إنهما لليلتهما! فقال الأصمعي: لا جَرَمَ والله إن أثر الصنعة بيّن عليهما.

هذه أمثلة على تعصب بعض علماء العربية ونقاد الشعر على الشعراء، دون وجه حق، فقد كانوا ينتصرون للقديم، ويتعصبون له، دون أن ينظروا روعة المحدث وإبداعه. وبهذا ينبغي ألا تؤخذ أقوالهم على علاتها، لأن الإبداع لا يختص بزمن دون آخر، وليس من حق القدماء وحدهم.

ولعل سبب إيثارهم الشعر القديم والتعصب له هو حاجتهم إلى الشاهد النحوي واللغوي، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة. يقول الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء: جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتجّ ببيت شعر إسلامي. وعندما سئل عن المحدثين أجاب: ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبح فهو من عندهم!

وهكذا انقسم العلماء في الشعر إلى فريقين:

فريق يناصر الشعر القديم، وفريق يناصر الشعر المحدث. وطغى هذا الخصام على الحق، وأصبح النقاد ينظرون إلى العصر أكثر مما ينظرون إلى الشعر، ويغلبون الانطباعية الذاتية على الدقة الموضوعية، وقل منهم من نظر إلى الشعر ولم ينظر إلى الشاعر. نجد مصداق هذا لدى ناقد موضوعي كابن قتيبة الذي حاول أن ينزع رداء العصبية و"ألا ينظر إلى المتقدم من الشعراء بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل إلى الفريقين، ويُعطي كلاً حظه، فقد رأى من العلماء من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيّره، ويُرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدّون محدثين، ثم صار هؤلاء قدماء عندما بَعُد العهد منهم، وكذلك يكون مَنْ بعدهم لمن بعدنا".(25)

ويؤكد هذا نقاد آخرون من مثل ابن الأثير في كتابه (المثل السائر)، والقاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) الذي يقول: "ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحقّ بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه، ومعانٍ قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها. فأفكاره تتبعث في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب. فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه، ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهاجس غير ممكن! وإن اخترع معنى بكراً أو افتتح طريقاً مُبهماً، لم يُرْضِ عنه إلا بأعذب لفظ وأقربه إلى القلب، وألذّه في السمع. فإن دعاه حب الاغراب وشهوة التنوع إلى تزيين شعره، وتحسين كلامه، فوشّحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسف. وإن قال ما سمحت به النفس، ورضي به الهاجس، قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل."(26) وهذا أعدل كلام رأيته.

هكذا يمكن تصنيف مواقف النقاد العرب في موقفين: ففريق حافظ على تسميتها (السرقات)، ورأى في السرق غضاضة تحط من قدر الشاعر، كي لا تصبح الأمور فوضى ينهب الشاعر ما يشاء من شعر غيره. وبهذا استطاع أن يصون الأعمال الأدبية من العبث والسرقة، حتى لقد بلغ من حرصهم على الشعر أن يقرنوا كل شعر براويه، وكل خبر أدبي بسلسلة طويلة من الرواة، كما كانوا يفعلون في توثيق الحديث النبوي الشريف. وكان من أثر هذه العناية أن وصفوا (الأخذ) من شعر غيره بأوصاف قاسية كالسرقة، والانتهاب، والغصب، والإغارة، والمسخ... الخ.

وأما الفريق الثاني فقد رأى في (الأخذ) جهداً فنياً مشروعاً يضاف إلى جهود التجديد والابتكار وقد اعترف بعض الشعراء على أنفسهم بالأخذ، ولو كان في ذلك عار ما فعلو ولأنكروا، وكأنهم باعترافهم يجيزون لأنفسهم الأخذ من غيرهم، ويعتبرون الأخذ عملاً أدبياً مشروعاً، فحين قال أبو تمام في مديحه:

وما سافرتُ في الآفاقِ إلا

ومِنْ جدواكَ راحلتي وزادي

مُقيمُ الظّنّ عندك والأماني

وإن قلقت ركابي في البلادِ

سأله ابن أبي داود عن هذا المعنى، أهو من

***الانتحال والاستلحاق هما أن يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره فيدعيها وينسبها إلى نفسه.**

*** إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم.**

المعاني التي اخترعها؟ فقال أبو تمام: أخذته من قول الحسن بن هانئ:

وأن جـرتْ الألفـاظ يومـاً بمِدْحَـةٍ

لغيـرك إنسـاناً، فأنـتَ الـذي نعنـي

وهذا يدل على أن الأخذ لم يكن عيباً كبيراً. وإنما بعض النقاد هم الذين أطلقوا عليه التسميات والمصطلحات الحادة من مثل: النهب، والسرقة، والغصب... الخ، وكأنهم بذلك يضللون الآخرين بمثل هذه التسميات، ويخدعونهم عن الحقيقة، حين يصورون أنفسهم عالمين بالمعاني، وكيف تتوالد عن سالف إلى خالف، مثلهم في هذا مثل بعض المترجمين اليوم عن اللغات الأجنبية الذي يلتقطون فكرة من هنا وفكرة من هناك، ثم ينسبونها إلى أنفسهم، متناسين الأمانة العلمية.

وهذا الفريق من النقاد تلطفوا في مصطلحاتهم، فسموا الأخذ (اقتباساً)، و(تضميناً)، و(استشهاداً)، و(توارداً)، و(تلميحاً)، و(عقداً)، و(حلاً).. الخ. يقول الامدي في (الموازنة): "إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكن يرى سرقات المعاني من مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم، إذ كان هذا باباً ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر". (ص 131) ويقول أبو هلال العسكري في (الصناعتين) إنه قد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يُلمّ به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر عرفته بنفسي، فلست أفتري فيه، وذلك أن عملت شيئاً في صفة النساء:

سَفَرْنَ بدوراً وانتقَبْنَ أهلّةً

وظننت أن سبقتُ إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم". (ص 196)

وقال القاضي الجرجاني في (الوساطة): "وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه. وكان أكثره ظاهراً كالتوارد". (ص 207).

وهكذا أجمع معظم النقاد على رفض (السرق) والتهوين من أمره، واعتباره (توارد خواطر)، فقد سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظة، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع بشعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وسئل أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك فقال: الشعر جادّة، وربما وقع الحافر على الحافر.

بالإضافة إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يكون عالماً بمذاهب الشعراء، عارفاً بمعانيهم وأساليبهم، واعياً التقاليد الأدبية، مطلعاً على التراث. وقد اشتهر من الشعراء بالعلم أبو تمام الذي شُغف بالشعر، وله فيه مختارات مشهورة: الحماسة، والاختيار القبائلي الأكبر، واختيار الشعراء الفحول، واختيار المقطعات، وأشعار المحدثين. وهذه المختارات جميعاً إنما تدل على عنايته بالشعر، واشتغاله به. ومثله أبو العلاء المعري الذي تظهر سعة اطلاعه على الشعر ومعرفته بالشعراء في رسالته (رسالة الغفران)، وفي شعره أيضاً. يقول ابن رشيق في (العمدة): "اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبق إليه جهل، والمختار له أوسط الحالات". (ص 166/2)

وهذا يعني أن الإبداع لا يكون من لا شيء، وإنما يبني اللاحق على السابق.

4-مصطلحات (السرقات) الشعرية:

كثرت مصطلحات (السرقات) كثرة مفرطة،

حتى لقد تجاوزت الثلاثين مصطلحاً. وتداولها النقاد العرب، مراراً وتكراراً، بينما حاول بعضهم ابتداع مصطلحات جديدة توازي تلك القديمة أو تساويها. رغبة منهم في إظهار تفوقهم الثقافي، وتفريعاتهم البلاغية. ويمكن تصنيف هذه المصطلحات في فئتين: مصطلحات (تناص) لا (سرق). ومصطلحات إشكالية. أما مصطلحات الفئة الأولى فهي:

1-(**الأخذ**): وهو أقرب إلى (التوارد). استعمله ابن قتيبة، والقاضي الجرجاني، وأبو فرج الأصفهاني بدلاً من مصطلح (السرق).

2-(**الاقتباس**): هو أن يضمن الشاعر شعره من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو الأمثال وأقوال الحكماء والفلاسفة. استعمله القاضي الجرجاني ولم يدخله في باب (السرقة)، ودعاه الحاتمي (الاجتلاب والاستلحاق)، وسماه الرندي (الاجتلاب). ومثال الاقتباس من القرآن الكريم:

كان الذي خِفْتُ أن يكونا

(إنا إلى الله راجعونا)

ومن الحديث النبوي الشريف:

قال لي: إنَّ رقيبي

سيّئُ الخلق فدارِهْ

قلت: دَعني، وجهك الـ

(جنّةُ حُفَّتْ بالمكارِهِ)

3-(**التضمين**) وهو استعارة البيت الشعري، أو نصفه، من شعر الغير، وإدخاله في شعر الشاعر، على سبيل التمثيل، دون ادعائه. وهو حُسن بياني. اشترطوا فيه أن يكون المأخوذ مشهوراً لدى القراء والسامعين، كي لا يلتبس بشعر الشاعر. وقد استعمله أبو الفرج الأصفهاني، ودعاه الحاتمي (الاجتلاب والاستلحاق) ولم يعده عيباً. كما لم يذكره ابن رشيق في باب السرقات. ومثاله:

أقول لمعشرٍ غلطوا وغضّوا

من الشيخ الرشيد وأنكروهُ

(هو ابنُ جلا وطلّاع الثنايا

متى يضع العمامة تعرفوهُ)

4-(**العقد**)، وهو (نظم المنثور) ومثاله:

واستعملِ الحلمَ واحفظْ قولَ بارئنا

سبحانه (خُلِقَ الإنسانُ من عجلِ)

5-(**النقل**) هو نقل المعنى من فن واستعماله في فن آخر، كأن ينقل الشاعر معنى من فن الغزل إلى فن المديح، أو من فن الهجاء إلى فن الفخر. واستعمله في هذا المعنى الحاتمي، والرندي، وأبو الفرج الأصفهاني، والقاضي الجرجاني. أما ابن رشيق فسمياه (الاختلاس).

6-(**الاستعارة**) هي أخذ المعنى وتجويده عند أبي فرج الأصفهاني، وهي (حسن الأخذ) عند ابن طباطبا، ودالة على فضل الشاعر وإحسانه، ما دام قادراً على إبراز المعنى القديم في لباسٍ جديد. وقد أباحها الحاتمي، وابن رشيق، والآمدي.

7-(**الإلمام والملاحظة**) هو أن يتضادّ المعنيان، فيدل أحدهما على الآخر، مثل قول أبي الشيص:

أجِدُ الملامةَ في هواكِ لذيذةً

حباً لذكرك فلْيَلُمْني اللّوُمُ

** أريد لأنسى ذكرها فكأنما*
تمثَّلُ لي ليلى بكل سبيل

من قول المتنبي:

أأحبُّـــه وأحـــبُّ فيـــه ملامـــةً

إن الملامـــةَ فيـــه مـــن أعدائِـــهِ

عرّفه القاضي الجرجاني بقوله: أن يكتشف الشاعر لفظة عن طريق الاستعارة، فيأتي الشاعر الثاني فيستعملها فيكون قد ألم بها. وقال الحاتمي هي الإشارة إلى المعنى تلميحاً لا تصريحاً.

***** صددت الكأس عنا أم عمروٍ وكان الكأس مجراه اليمينا.**

8-(**الموازنة**) هي أخذ بنية الكلام، كما في قول كُثيّر عزّة:

تقـــولُ مرضـــنا فمـــا عُـــدْتنا

وكيـــف يعـــودُ مـــريضٌ مريضـــا

وازن فيه قول النابغة التغلبي:

بخلنـــا لبخلِـــكِ قـــد تعلمـــينَ

وكيـــف يعيـــبُ بخيـــلٌ بخـــيلا

9-(**الاحتـذاء**) عرّفه القاضي الجرجاني بقوله: احتذاء المثال هو أن يوازي شاعر شاعراً سبقه في صورة أو معنى.

10-(**التناسب**) هو اختلاف الألفاظ والظواهر، واتفاق الأغراض والمقاصد، فكأن المعنى الصريح هو النسب الذي يتفرع عنه التعبير الشعري بما يميزه من تشبيه أو استعارة.

11-(**الاجتذاب والتركيب**) هو أن يؤلف الشاعر البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض، مثل قول يزيد بن الطثرية:

إذا مـا رآنـي مقـبلاً غـضَّ طرْفَـه

كـأنَّ شـعاع الشـمسِ دونـي يقابِلُـه

فأوله من قول جميل:

إذا مـا رأونـي طالعـاً مـن ثَنيـةٍ

يقولـون: مَـنْ هـذا؟ وقـد عرفـوني

ووسطه من قول جرير:

فغـضّ الطـرف إنـك مـن نُميـرٍ

فـــلا كعبـــاً بلغـــتَ ولا كِلابـــا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أبصـــرتني أعْرضْـــتَ عنّـــي

كـأنَّ الشـمسَ مـن حـولي تـدورُ

12-(**كشف المعنى**) هو أخذ المعنى دون لفظه، نحو قول امرئ القيس:

نَمُـشُّ بـأعرافِ الجيـادِ أكُفَّنـا

إذا نحـنُ قمنـا عـن شِـواءٍ مُضَـهّبِ

أخذه عبدة بن الطبيب بعده، فقال:

ثُمّـتَ قمْنـا إلـى جُـردٍ مسـومةٍ

أعـــرافهن لأيـــدينا مناديـــلُ

13-(**القلب والنقض**) هو عند القاضي الجرجاني أن يأخذ الشاعر معنى لمن سبقه، فيجيء بنقيضه، أما الرندي فيسميه (الاختلاس).

14-(**التكـافؤ**) عند الحاتمي هو تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما لإجادتهما تناول المعنى. وفي ذلك دلالة على حسن الأخذ.

15-(**التقصير**) عند الحاتمي هو تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.

16-(**المجدود**) عند الحاتمي هو المعنى المأخوذ الذي اشتهر أكثر من الأصل.

17-(**الاختلاس**) هو تحويل المعنى من غرض إلى غرض، مثل قول كُثيّر عزَّة:

أريـــدُ لأنســـى ذكرَهـــا فكأنمـــا

تمثّـلُ لـي ليلـى بكـل سـبيلِ

أخذه من غرض المديح في قول أبي فراس الحمداني:

مَلِـكٌ تصـوّر فـي القلـوب مثالُـه

فكأنّـه لـم يَخْـلُ منـه مكـانُ

18-**(السرق الخفي)** هو السرقة الذكية التي تدل على براعة الشاعر وتجويده المعنى المسروق عند أبي الفرج الأصفهاني. وقد سماها الحاتمي، وابن رشيق: (المجدود).

19-**(الموارِدة)** هي اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ، دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر، بشرط أن يكونا في عصر واحد. كقول امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيّهم

يقولونَ: لا تهْلَكْ أسىً، وتجمّلِ

وقول طرفة بن العبد:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيّهم

يقولونَ: لا تهلكْ أسىً، وتجلَّدِ

20-**(الاهتدام)** عند الحاتمي أن يعمد الشاعر إلى بيت شعر لغيره، فيغير بعض الفاظه، ويعيد صياغته، كقول كُثير عزّة:

وكنت كذي رِجْلين: رِجْلٍ صحيحةٍ

ورجلٍ رمى فيها الزمانُ فشُلّتِ

أخذه من قول النجاشيّ:

وكنتُ كذي رجلين: رجل صحيحة

ورجْلٍ رمَتْ فيها يدُ الحدثانِ

21-**(الاصطراف)** عند الحاتمي هو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه، وينسبه إليه، ويستلحقه بشعره، كما فعل عمرو بن كلثوم، حين استلحق بقصيدته بيتي عمرو بن طوق:

صددت الكأس عنا أمَّ عمروٍ

وكان الكأسُ مجراهُ اليمينا

وما شرُّ الثلاثةِ أمَّ عمروٍ

بصاحبكِ الذي لا تصبحينا

ولم يكونوا يرونه عيباً: فالاستلحاق في العشيرة يعني الحماية والرعاية، حيث يجد المستلحق أهلاً بدل أهله الذين نبذوه. ويجد البيت الشعري المستلحق سياقاً قد يفضل القصيدة التي قيل فيها، أو قد يجد شاعراً (حامياً) مشهوراً يحلو له الانتساب إليه أكثر من الشاعر (الوالد).

ويروى أن أبا تمام استلحق ببيت أخت يزيد بن الطثرية بشعره، حيث يقول:

ولو لم يكنْ في كفّهِ غيرُ نفسهِ

لجاد بها فَلْيَتّقِ الله سائلُهْ

ومن الواضح أن هذه المصطلحات التي تربو على العشرين لم يكن لها مسوّغ سوى حب التفريع والتكثير لدى البلاغيين والنقاد، لأنها ليست من (السرق) في شيء، وإنما هي في- معظمها- نقل المعنى من غرض إلى آخر، أو من المنثور إلى المنظوم، أو توارد في الخواطر، أو تضمين، أو اقتباس.

وأما الفئة الثانية من المصطلحات فهي إشكالية، تحتمل النقاش والحوار، لأنها أقرب إلى (الانتحال) وهي:

1-**(الانتحال)** عند أبي الفرج والحاتمي والرندي وهو أن يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره،

**** الادّعاء: أن يدّعي الشاعر لنفسه شعر غيره.***

**** الانتحال أن يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره وينسبها إلى نفسه.***

فيدعيها وينسبها إلى نفسه. ومثاله:

إن الــذين غَــدَوْا بلبِّــك غـــادروا

وَشَــلاً بعينِــكَ لا يــزالُ معينـــا

غَيّضـنَ مِـن عبـراتِهنَّ وقُلـنَ لــي

: مـاذا لقيـت مـن الهـوى ولقينـا

انتحلهما جرير رغم إجماع الرواة على أنهما للمعلوط السعدي.

2-**(الإنحال)** هو أن ينسب راوية الشعر إلى غير قائله، كما كان يفعل حماد الراوية.

3-**(الادّعاء)** هو أن يدّعي الشاعر لنفسه شعر غيره.

4-**(التنازع)** عند الحاتمي أن يدعي كل من الشاعرين نسبة الشعر إليه، دون أن يُعرف قائله الحقيقي.

5-**(الإغارة)** عند أبي الفرج والحاتمي أن يضع الشاعر معنى مليحاً، فيتناوله مَنْ هو أعظم منه ذكراً، فيغير عليه، ويدعيه لنفسه، أو يستتر له عنه، لأنه في زعمه أليق بمذهبه هو كما فعل الفرزدق عندما سمع بيت جرير:

ترى النـاسَ مـا سِرْنا يسيرونَ خلفنـا

وإنْ نحـنُ أومأنـا إلـى النـاس وقّفـوا

فقال الفرزدق: ومتى كان المُلك في بني عُذرة؟ إنما هو في مضر، وأنا شاعرها. فغلب الفرزدق على البيت واغتصبه. وكما فعل الفرزدق بالشمردل اليربوعي وقد سمعه ينشد:

فما بين مَنْ لم يُعْطِ سمعاً وطاعةً

وبيـن تمـيم غيـر حَـزِّ الحلاقِـمِ

فقال الفرزدق والله لتدعنّه أو لتدعّن عرضك! فقال الشمردل: خذه لا بارك الله لك فيه. وهي (الغصب والاغتصاب) عند الرندي.

6-**(المرافدة)** هي أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له، كما قال جرير لذي الرُّمَّة: أنشدني ما قلتَ لهشام المرئي، فأنشده قصيدته:

نَبَتْ عيناك عـن طلـلٍ بحـزوى

مَحَتْـهُ الـريحُ وامتـنح القِطـارا

فقال جرير: ألا أعينك؟ قال: بلى، قال: قل:

يَعُـدُّ الناسـبونَ إلـى تمـيم

بيـوتَ المجـد أربعـةً كبـارا

يعـدّون الربـابَ وآل سـعْدٍ

وعَمْـراً ثـم حنظلـةَ الخيـارا

ويهلـك بينهـا المرئـي لغـواً

كمـا ألغيـتَ فـي الدّيـة الحـوارا

فلقيه الفرزدق، فاستنشده، فأنشده إياها، فقال الفرزدق:

كلا والله لقد علمكهن مَنْ هو أشد منك، هذا شعر ابن المراغة (يعني جريراً).

واسترفد النابغة الذبياني زهيراً، فأمر ابنه كعباً فرفده. والشاعر يستوهب البيتين والثلاثة أو أكثر، إذا كانت شبيهة بطريقته. ولا يعدونه عيباً، لأن الشاعر قادر على عمل مثلها.

وهكذا نجد أنه حتى هذه المصطلحات (الإشكالية) يمكن ألا تعد سرقاً، باعتبارها مرافدة، لأنها أقرب إلى مذهب الشاعر. ولعل السرقة ليست إلا (السلخ) و(النسخ) اللذين يعنيان، عند ابن الأثير، أخذ المعاني الشعرية بألفاظها. وحتى

هذين فقد استبعدهما بعض النقاد من السرقات، واعتبرهما (نظراً وملاحظة)، كما فعل الحاتمي مثلاً.

5-(السرقات)

على ضوء (التناص):

(التقليد) و(الاحتذاء) أمران ملازمان لطبيعة الحياة، ولا بد للاحق من التأثر بالسابق. و(التأثر) و(التأثير) لا يمكن إنكارهما، وإلا أصبح كل شاعر عالماً خاصاً بذاته، مغلقاً على نفسه عوامل التأثر والتأثير. وما هكذا الواقع. صحيح أنه لكل شاعر عالمه الخاص، ولكن هذا "العالم" ليس مغلقاً على نفسه، لا تهب عليه رياح ثقافات المحيط أو مؤثرات الغير، فليس من المعقول خروج الشاعر على عصره وبيئته.

وقد شغلت قضية (السرقات الشعرية) النقاد طويلاً، وعلى امتداد تاريخ النقد الأدبي عند العرب، فصبوا جهودهم في تتبع المعاني والألفاظ في القصائد عبر العصور، وعرضوا عضلاتهم الثقافية، مؤيدين أو معارضين، في قضية نراها اليوم خاسرة. ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة، وبقضية التأثر والتأثير، لكفاهم ذلك شر القتال، ولجأوا بمسائل أجدى للنقد الأدبي، ذلك أن معالجة قضية (السرقات) قد أخرجت النقد الأدبي عن قضاياه الأساسية وجعلته يقدم شهادة عجزه، بعد أن أصبحت باباً ثابتاً من أبواب الكتب النقدية أو البلاغية، لا يكاد يخلو منها كتاب، ثم استقلت في العصر الحديث بكتب مفردة لدى اثنين من المعاصرين هما: بدوي طبانة، ومصطفى هدارة.

إن قانون تطور الحياة يقضي بأن يتأثر اللاحق بالسابق، وبأن يضيف جديداً إلى ما جاء به السلف. ولا يعيبه اعتماده في بنائه على ما بنى سابقه، وإنما يعيبه إذا قصر عن الإضافة، وعجز عن أن يضع إنجازه الخاص به. يتجلى هذا، ليس في ميدان الأدب والشعر وحدهما، وإنما في جميع مجالات الحياة.

إن الجدل بين التراث والحداثة، والقديم والجديد، هو أمر ضروري للأدب والنقد، كي يتجاوزا واقعهما الساكن، ويستشرفا آفاق مستقبل أدبي يتركان بصماتهما عليه، ذلك أنه دون تفاعل بين اللاحق والسابق، وتأثره بالتراث والواقع، لا يمكن استمداد نسغ الاستمرار الثقافي، وبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية أو تقدم فكري. يؤكد هذا ما يذهب إليه أحمد الشايب في كتابه (أصول النقد الأدبي) في حديثه عن (السرقات الأدبية): "إنها من لوازم الحياة وخطاها المطردة". (ص 260 ط 964)، وإنها "مسألة طبيعية" وليست سُبَّة ولا مَثْلَبة، كما كان يرى بعض نقادنا القدامى، وإلا فلماذا العيب في بيت سلم الخاسر الذي يقول فيه:

مَنْ راقَبَ الناس مات غماً

وفازَ باللذةِ الجسورُ

إذا كان ينظر إلى بيت بشار بن برد، ويتناص معه في بيته المشهور:

مَنْ راقَبَ الناس لم يظفر بحاجتهِ

وفازَ بالطّيباتِ الفاتكُ اللَّهِجُ

ورغم أن (الأخذ) واضح في الفكرة والألفاظ كما يرى النقاد القدامى، فإن ما أضافه سلم هو إكمال المعنى (الموت غماً)، وسهولة الألفاظ (الجسور بدل الفاتك اللَّهج)، وخفة الوزن العروضي ليكون أسير على الألسنة. وكلها ليست بالقليل، لأن اللاحق زاد على السابق فكرة مبتكرة، وصورة خيالية، وعبارة جميلة.

ولقد عقد أبو هلال العسكري في كتابه

** لو آمن النقاد العرب بمسألة المثاقفة لكفاهم ذلك شر القتال.*

** فلا والله مافي العيش خير ولا الدنيا إذا ذهب الحياء.*

(الصناعتين) فصلاً خاصاً في (حُسن الأخذ) ذهب فيه إلى أنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني عمن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم. ولكنه اشترط على الآخرين أن يكسوا الأفكار ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها، وجودة تركيبها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها. ولولا أن السامع يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من الآخرين.

والمعاني- عند العسكري- مشتركة بين الشعراء، وإنما تتفاضل الشعراء في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به.

وقد أجمع المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني فيما بينهم، فليس على شاعر في الأخذ عيب إلا إذا أخذ البيت بلفظه ومعناه، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه. وربما أخذ الشاعر القول المشهور، ولم يُبالِ، كما فعل النابغة الذبياني حين أخذ قول وهب بن الحارث:

تبدو كواكبُهُ والشمسُ طالعةٌ

تجري على الكأس منه الصَّابُ والمقَرُ

فقال النابغة:

تبدو كواكبُهُ، والشمسُ طالعةٌ

لا النورُ نورٌ، ولا الإظلامُ إظلامُ

وقال النظام بن هاشم الأسدي:

يعفُّ المرءُ ما استحيا بخيرٍ ويبقى

نباتُ العود ما بقي اللحّاءُ

وما في أن يعيشَ المرءُ خيرٌ

إذا ما المرْءِ زايلَهُ الحياءُ

أخذ أبو تمام معنى البتين وأكثر لفظهما، فقال:

يعيشُ المرءُ ما استحيا بخيرٍ

ويبقى العودُ ما بقيَ اللحّاءُ

فلا واللهِ ما في العيش خيرٌ

ولا الدنيا إذا ذهبَ الحياءُ

وكان الناس يستجيدون قول الأعشى:

وكأسٍ شربتُ على لذةٍ

وأخرى تداويتُ منها بها

لكي يعلمَ الناسُ أني امرؤٌ

أتيتُ المسرةَ من بابها

حتى قال أبو نواس:

دَعْ عنكَ لومي فإنَّ اللومَ إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الدَّاءُ

فزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه. ويظل للأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه.(27)

فالشاعر اللاحق إذا أخذ بيت الشاعر السابق فأحسن فيما أخذ، وزاد، كان أولى بالفضل. رُوِيَ عن أبي بكر المهلّبي أنه قال: كنا في حلقة دعبل، فجرى ذكر أبي تمام، فقال دعبل: كان يتتبّع معانيّ فيأخذها. فقال رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزَّك الله؟ فقال: قلت:

وإن امرءاً أسدى إليّ بشافعٍ

إليه ويرجو الشكرَ مني لأحمقُ

شفيعك فاشكرْ في الحوائج إنه

يصونك عن مكروهها وهو يخلقُ

وقال وهو يمدح يعقوب بن أبي ربعي:

فمتى أقومُ بحقّ شكركِ إذ جَنَتْ

بالغيب كفُّك لي ثمار نوالِهِ

فلقيتُ بين يديك حلو عطائه

ولقيتَ بين يديَّ مرَّ سؤالِهِ

وإذا امرؤٌ أسدى إليكَ صنيعةً

من جاهه فكأنها من مالِهِ

فقال الرجل: أحسن والله. فقال دعبل: كذبت، قبّحك الله. قال الرجل: لئن كان سبق بهذا المعنى فتبعته لما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجاد فصار أولى به منك. فغضب دعبل وقام.(28)

وهذه القصة إن دلت على شيء فإنما تدل على أن اللاحق إذا أخذ فأجاد كان له الفضل، ولا يُعد عمله هذا سرقة. والشعراء إذا استجادوا بيتاً أو فكرة لشاعر آخر، تناولوها وتداولوها، وحاولوا لا مضاهاتها فحسب، بل وتجاوزها، في نوع من (المعارضة) الأدبية التي تؤكد مقدرتهم الفنية وكفاءتهم الإبداعية، مثال ذلك ما حكي عن أبي تمام، أن بعض أصحابه قال: "استأذنت عليه، وكان لا يستتر عني، فأذن لي، فدخلت في بيت مصهرج، فوجدته قد غسل بالماء، يتقلب يميناً وشمالاً. فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً. قال: لا ولكن غيره. ومكث ساعة كذلك. ثم قال كأنما أطلق من عقال: الآن أردت، ثم استمدّ وكتب شيئاً لا أعرفه. ثم قال: أتدري ما كنت فيه الآن؟ قلت: كلا. قال: قول أبي نواس: (كالدهر فيه شراسةٌ وليانُ) أردت معناه فشمس عليَّ حتى أمكن الله منه فصنعتُ:

شَرُسْتَ بل لِنْتَ بل قانيتَ ذاك بذا

فأنتَ لا شك فيك السهلُ والجبلُ

قال ابن رشيق: ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنمّ هذا البيت بما كان دخل البيت، لأن الكلفة فيه ظاهرة، والتعمّل بيّن.(29)

وقد تداول النقاد المعاني أيضاً، فهي عند العسكري في كتابه (الصناعتين) على ضربين: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة، وضرب يحتذيه على مثال متقدم. وهي عند القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) ثلاثة أنواع: معانٍ عامة، ومعانٍ مبتذلة، ومعانٍ مختصة.

المعاني العامة مشتركة يتداولها الشعراء كتشبيه المرأة بالشمس والقمر وخدها بالورد والتفاح وشعرها بالليل.

فالمعاني العامة مشتركة يتداولها جميع الشعراء، من مثل تشبيه المرأة الحسناء بالشمس والقمر، وخدودها بالورد والتفاح، وشعرها بالليل، وأسنانها باللؤلؤ. وتشبيه الرجل الشجاع بالسيف والأسد، والكريم بالبحر والغيث. والتقليد أيسر من التجديد، والاتباع أهون من الابتداع. وفي كل أديب أثر من غيره، وتأثر بسابقيه. وقد يكون هذا التأثر واضحاً، أو خفياً، إلا أن هذا لا يعني أن إبداع الأديب إنما يتكون من المؤثرات فحسب، وأنه ليس سوى لوحة عاكسة لما ينطبع عليها فقط. فالحق أن هذه المؤثرات تتفاعل في ذات الأديب مع معاناته الذاتية، وتجربته الشخصية، ومن ثم يظهر إبداعه معاني وأسلوباً خاصاً به. ومن هنا فقد وضع النقاد أيديهم على السمات الخاصة التي تميز إبداع كل شاعر، فقالوا: "أشعرهم امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب" أي أن امرؤ القيس يجيد الشعر ويتفوق في صفة الخيل، ويتفوق زهير في المديح، والنابغة في الاعتذاريات، والأعشى في الخمريات. وهذا يعني أنه يوجد ابتكار وإبداع حتى في المعاني المشتركة

في المعنى الخاص المخترع الذي انفرد به صاحبه وعنه أخذ الآخرون.

التي يتداولها الشعراء كما في قول لبيد:

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها

زُبُرٌ تخطُّ متونَها أقلامُها

فهو معنى تداوله الشعراء، ولكن كل من ناحية، إذ قال امرؤ القيس:

لمنْ طللٌ أبصرتُه فشجاني

كخطِّ زبورٍ في عسيبِ يماني

وقال حاتم الطائي:

أتعرف أطلالاً ونؤياً مهدّماً

كخطِّكَ في رِقّ كتاب منمنماً

وقال الهذلي:

عرفتُ الديار كرسم الكتا

بِ يزبرُهُ الكاتبُ الحميريّ

وأما المعاني المبتذلة فهي أقل اشتراكاً، وليس أحد أولى بها من أحد. وهي تلحق بالمعاني المشتركة، وإن كانت تباينها أحياناً. وقد كانت ابتداعاً أول أمرها، ثم لما كثرت وتداولتها الألسنة، وتناقلها الشعراء، أصبحت مبتذلة لكثرتها. من ذلك تشبيههم الطلل المحيل بالخط الدارس، وبوشم المعصم. والظعن بالنخيل، والجمل بالقصر المشيد، والفتاة بالغزال...

وأما المعاني المبتكرة فهي الخاصة المبتدعة التي انفرد بها أصحابها، واشتهروا بها. ومثالها قول أبي تمام:

لا تنكروا ضَرْبي لَهُ مَنْ دونَهُ

مثلاً شروداً في الندى والباسِ

فالله قد ضرب الأقلَّ لنورِهِ

مثلاً من المشكاة والنبراس

وقول ابن الرومي:

صديقُكَ من عدوِّكَ مستفادٌ

فلا تستكثرنَّ من الصحابِ

فإن الداءَ أكثرُ ما تراه

يكون من الطعام أو الشرابِ

وقول أحد الشعراء:

بأبي غزالٌ غازلَتْهُ مقلتي

بين الغُويْر وبين شطّي بارقِ

عاطيتُه والليل يسحبُ ذيلَه

صهباءَ كالمِسكِ الفتيق لناشقِ

وضممتُهُ ضمَّ الكمي لسيفه

وذؤابتاه حمائلٌ في عاتقي

حتى إذا مالتْ به سِنَةُ الكرى

زحزحتُه شيئاً وكان معانقي

وقول المتنبي في وصف الحمى:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً

فليس تزور إلا في الظلام

بذلت لها المطارف والحشايا

فعافتها وباتتْ في عظامي

والأمثلة تستعصي على الحصر.

وقد اتفق النقاد القدماء على أن السرقة لا تتحقق في المعاني العامة التي هي حق مشترك بين الجميع، ولا في المعاني المبتذلة المتداولة بين الشعراء، ولا حتى في المعاني الخاصة التي ستصبح عامة لكثرة شيوعها، ولا في الألفاظ لأنها

مباحة للجميع، وإنما تكون السرقة في المعنى الخاص المخترع الذي انفرد به صاحبه، وعنه أخذ الآخرون.

والمعنى الخاص المخترع هو الذي لم يُسبق إليه. ومثاله قول امرؤ القيس:

سَمَوْتُ إليها بعد ما نام أهلُها

سموَّ حَبابِ الماءِ حالاً على حالِ

فهو أول من ابتكر هذا المعنى، وسلّم الشعراء له فيه فلم ينازعه إياه أحد.

وقول طرفة يصف السفينة في جريانها:

يَشقُّ عبابَ الماءِ حيزومُها بها

كما قَسَمَ التُّربَ المفايلُ باليد

وقول النابغة الذبياني:

سَقَطَ النصيفُ ولم تُرِد إسقاطَه

فتناولتـــه، واتَّقتنـــا باليـــد

وهكذا يمكن القول إن (السرقات) لم تكن سوى قضية خاسرة في النقد الأدبي، أُريق من أجلها مداد كثير دون طائل، وأنه كان من الأجدى أن تناقش قضية (التأثر والتأثير) فهي أولى، لأنها لا تجعل الآخذ (سارقاً)، بل (متأثراً)، ومن هنا اعتبار الأشعار المؤثرة (نصوصاً غائبة) أسهمت إلى حد كبير في (إبداع) النصوص التالية.

❒

هوامش

1-انظر كتابنا: الموازنة للآمدي- وزارة الثقافة- دمشق .1996.

2-ديوانه ط البرقوقي ص.230

3-المرزباني- الموشح ص.169

4-الموازنة للآمدي ص.47

5-نفسه ص.22

6-الجرجاني- الوساطة ص.166

7-الحاتمي- حلية المحاضرة ص2/.67

8-ابن رشيق- العمدة ص2/.290

9-الحاتمي- حلية المحاضرة ص2/.29

10-ابن رشيق- العمدة ص2/.290

11-الآمدي- الموازنة ص1/.336

12-الحاتمي- حلية المحاضرة ص2/.86

13-ابن رشيق- العمدة ص2/.287

14-الحاتمي- حلية المحاضرة ص2/.58

15-ابن رشيق- العمدة ص2/.282

16-الجرجاني- الوساطة ص.192

17-القاضي الجرجاني- الوساطة ص.315

18-نفسه ص.52

19-نفسه ص.214

20-نفسه ص .183

21-الجزء الثاني ص 28-.98

22-ابن بسام- الذخيرة ص1/1/.244

23-نفسه ص 1/1/.841

24-إحسان عباس- تاريخ النقد الأدبي عند العرب- دار الأمانة ومؤسسة الرسالة- بيروت 1971 ص.41

25-ابن قتيبة- الشعر والشعراء ص1/.7

26-الجرجاني- الوساطة.

27-ابن قتيبة- الشعر والشعراء ص1/.18

28-العسكري- الصناعتين ص.213

29-ابن رشيق- العمدة ص140/1.



الموت

في الخيال البحري الأندلسي

د. أحمد عبد القادر صلاحية

الموت أعظم ما في الحياة، به تحدى الله –عز وجل– الخلق أجمعين؛ فأذل الجبابرة والطغاة، وأسعد الأخيار التقاة بلقائه. يختصر ابن منظور تعريفه في أول المادة، فيقول: "موت: الأزهري عن الليث: الموت خَلْق من خلق الله تعالى، غيره؛ الموت والموتان: ضد الحياة"(1) ثم ينقل عن الراغب الأصبهاني– من دون ذكر اسمه– تعريفاً دقيقاً موسعاً في منتصف المادة، يقول: "قال والموت يقع على أنواع بحسب أنواع الحياة؛ فمنها ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الحيوان والنبات كقوله تعالى ﴿يحيي الأرض بعد موتها﴾ ومنها زوال القوة الحسية كقوله تعالى ﴿يا ليتني مت قبل هذا﴾، ومنها زوال القوة العاقلة وهي الجهالة كقوله تعالى ﴿أو من كان ميتاً فأحييناه﴾، (وإنك لا تسمع الموتى)، ومنها الحزن والخوف المكدر للحياة كقوله تعالى (ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت) ومنها المنام كقوله تعالى ﴿والتي لم تمت في منامها﴾ وقد قيل: المنام: الموت الخفيف، والموت: النوم الثقيل، وقد يستعار الموت للأحوال الشاقة كالفقر والذل والسؤال والهرم والمعصية وغير ذلك"(2).

****لقد انتقل معنى الموت من الدلالة الغيبية إلى التعريف بالنقيض إلى رسم حدوده ولا يزال ذلك المجهول بحاجة إلى توضيح.***

إذاً؛ فقد انتقل المعنى من الدلالة الغيبية إلى التعريف بالنقيض إلى رسم حدوده ولا يزال ذلك المجهول بحاجة إلى مزيد توضيح لأنه "حال خفاء وغيب يضاف إلى ظاهر عالم يتأخر عنه أو يتقدمه تفقد فيه خواص ذلك الظهور الظاهرة"(3) ومن أوفى التعريفات التي تناولته تعريف التهانوي يقول: "الموت– بالفتح–هو عدم الحياة عما من شأنه أن يكون حياً والأظهر أن يقال عدم الحياة عما اتصف بها، وعلى التفسيرين؛ فالتقابل بين الموت والحياة تقابل العدم والملكة وقيل الموت كيفية وجودية يخلقها الله تعالى في الحي وهو ضد الحياة لقوله تعالى (خلق الموت والحياة)... وقيل هو تعطّل القوى عن أفعاله لبطلان آلتها وهي الحرارة الغريزية بالانطفاء، وقيل هو ترك النفس استعمال الجسد، ثم الموت على نوعين: أحدهما: الموت الطبعي ويقال له الموت الافترائي والأجل المسمى وهو عند الفلاسفة انقضاء الرطوبة الغريزية بالأسباب اللازمة الضرورية... وثانيهما: الموت الاخترامي: أي الاستبطالي: أي انطفاء الحرارة الغريزية لا بأسباب ضرورية بل بعارض كقتل أو خنق أو غيرهما"(4).

وفي القرآن الكريم ترد لفظة الموت من دون سائر المرادفات التي ترد في الخيال البحري الأندلسي وتعد –بحق– نواة الصورة البحرية للموت يقول تعالى (ولو ترى إذ الظالمون في غمرات الموت والملائكة باسطو أيديهم أخرجوا أنفسكم اليوم تجزون عذاب الهُوْن بما كنتم تقولون

علـــى الله غيـــر الحـــق وكنـــتم عـــن آياتـــه تستكبرون)(5)، ففي شرح معنى غمرات الموت يقول الشوكاني "والغمرات جمع غمرة وهي الشدة، وأصلها الشيء الذي يغمر الأشياء فيغطيها ومنه غمرة الماء ثم استعملت في الشدائد ومنه غمرة الحرب"(6).

إذاً فالقرآن الكريم أصل لصورة بحر الموت إذ ليس لها أصول جاهلية في الشعر المشرقي بل تظهر هذه الصورة في العصر العباسي، وإن كان ثمـة صـورة وحيـدة تنسـب إلـى مجنـون ليلـى (ت65هـ) فهي ليست بشعره أشبه، ومسحة النحل فيها جلية، وسمة التكلف فيها ظاهرة ولعلها من نظم أحد القصاصين أو السمار الذين لم يدعوا "شعراً مجهول القائل قيل في ليلى إلا نسبوه إلى المجنون" كما نقل عن الجاحظ(7)، وتلك الصورة هي:

فإن تك ليلى في العراق مريضة

فـإني فـي بحـر الحتـوف غريـق(8)

وقبل الشروع في دراسة صورة بحر الموت فـي الشـعر الأندلسـي لا بـد مـن توضـيح قضـية مهمـة إذ ينعَـى بعض الدارسين المحدثين علـى الشـعراء القـدماء أو التقليـديين –كمـا يصـمهم– استعمالهم شيئاً واحداً ليشبهوا به شيئين اثنين هما علـى طرفـي نقيض، كمـا هـو الحـال فـي تشبيه الحيـاة والمـوت كليهمـا بـالبحر، ويظنـون –كـل الظن– أن في ذلك خطأً كبيراً وتناقضاً شديداً في فكر الشاعر وفنه، والحقيقة أن مثل هذا القول لهو يجانـب أبسـط المسـلمات الشـعرية منـذ أن كـان الشعر لدى الأمم جميعها لا الأمة العربية وحدها، فهو رأي ذهني مخالف للواقع الشعري، غير ناجم عن استقرائه؛ فإن في تحديد المشبه بـه للمشبه قضاء مبرماً على الخيال الشعري وشعرية الشعر، ودفعه إلى التكرير الساذج، وتقييداً للشاعر بأوهام خاطئة فإن أي مصدر شعري تستقي منه الكثير من الموضوعات، وسوف نرى –في هذا البحث– أن الخيـال البحـري يمتـد إلـى عشـرات العناصـر الماديـة والمعنوية لا إلـى عنصـرين يظنـان بأنهمـا متناقضـان وهـذا الظـن يـدل علـى عـدم إدراك الحقـائق والـدقائق الكونيـة، فالحيـاة والمـوت ليسـا متناقضـين بـل همـا متكـاملان متواشـجان؛ فـالله – سبحانه وتعالى– (يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي)(9) (وهو الذي أحياكم ثم يميتكم ثـم يحيـيكم)(10)، وكـذلك الأمـر فـي بعـض المتقـابلات الكونيـة(11) كالنهـار والليـل، فالنهـار يخلف الليل، والليل يخلف النهار، والنهار ينبثق مـن غياهـب الليـل، ثـم يبسـط رداءه الأبـيض المبصـر زمنـاً مقـدراً، حتـى يقبـل الليـل فيغطـي الكون بردائه الأسود والله جل اسمه (يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل) (12) و (يكور الليل على النهار ويكور النهار على الليل)(13).

فإن تك ليلى في العراق مريضة فإني في بحر الحتوف غريق.

تفوق صور الموت وما يشابهه في الخيال البحري في الأندلس صور الحياة والدنيا والوجود –كماً– وتزيد على ضعفها فثمة عشرون صورة في قبالة ثماني صور للحياة وما يشابهها وسبب ذلك طغيان النظرة القاتمة إلى البحر على النظرة المتفائلة إليه، ومن ثم تشابه دلالتي الموت والبحر السالبتين وتقارب إيحائهما.

وقد وردت هذه الصورة في أغراض المديح والفخر والرثاء والحكمة مما يتوجب على الشاعر أن يحسن توظيفها ولا سيما في الأغراض الأوائل لاختلاف طبيعة الصورة عنها.

ففـي غرض المـديح ذلـك الثنـاء الحقيقـي – وفـاء– أو المصـطنع– حرفـة ومصـدر كسـب– ظهرت الصورة في أثناء وصف الحروب والفتوح التـي قـام بهـا الممـدوح؛ ولعـل احتفـاظ المـديح بجزئيات دقيقة من أخبار الملوك وحياتهم– قد لا ترد في كتب التـاريخ ومـن ثم كونـه سـجلاً أدبيـاً

تاريخياً من وجهة نظر معينة- هو أهم ما فيه. وقد تطورت بعض قيم المديح في الشعر الأندلسي بتغير البيئة والظروف والتاريخ حتى صار خوض غمار البحار المتلاطمة إحدى القيم التي يزجيها الشعراء المدّاح في أمداحهم لأنه دليل على الشجاعة والجرأة والإقدام، وتطورت هذه الصورة في الخيال البحري في الشعر الأندلسي وتضخمت فلم يكتفِ الشعراء بجعل ممدوحيهم يخوضون البحر العادي حتى جعلوهم يخوضون بحار الموت غير هيّابين ولا رعاديد؛ وتتوافر هذه الصورة في المديح بكثرة لدى ابن دراج؛ يقول:

صليت(14) ونار الحرب يذكو(15) سعيرها(16)

وخضت وموج الموت تطفو غواربه(17) (18)

*تفوق صور الموت وما يشابهه في الخيال البحري في الأندلس صور الحياة والدنيا والوجود كماً وتزيد على ضعفها.

يتبدى واضحاً للسمع ظاهراً للعيان ذلك التوازن اللفظي والموسيقي الذي يسمى في النقد العربي بالموازنة(19)، والذي يكاد يكون مرصعاً لتوافق أواخر بعض ألفاظ الشطرين (صليت، يزكو = وخضت، تطفو)، ويسري في صورتين متقابلتين -ظاهرياً-مترادفتين- في حقيقة الأمر- تؤديان المعنى المقصود نفسه، فالصَلْيُ: هو الدخول في النار، والخوض: هو الدخول في الماء، ونار الحرب تماثل موج الموت في أثريهما السلبي، وكلاهما موصوف بازدياد الغليان والهيجان بأوصاف تناسب كلاً منهما، وكلاهما يعتمد الجملة الحالية في تشكيل الصورة؛ فالممدوح يغشى نار الحرب وهي تضطرم اشتعالاً غير مبال بشدة حرها، ويخوض غمارها المتعاليات غير متهيب أمواج الجيوش التي تخفي الموت في أثنائها، والصورتان -أيضاً- حركيتان في كل أجزائهما؛ فالممدوح يصلى نار الحرب ويلج فيها ويستمر في ذلك، وألسنة النار دائمة الحركة، والحرب كلها حركات منتظمة وعشواء، ثم الفعل يذكو يدل على الاشتعال واشتداد اللهب، وفاعله السعير وهي النار الملتهبة المؤججة، وهو كذلك يخوض موج الموت ويُغْرق فيه، والموج رمز الحركة الأزلية والموت لم ينزل عن فعله السريع الخاطف منذ أن كان إلى أن يأذن الله تعالى له، والفعل تطفو يدل على الارتفاع والعلو، والغوارب أعالي الموج التي تحاول البقاء عالياً مع جذب الجاذبية، إذاً فهي في حركة داخلية تنزع إلى التسامي دائماً، وكل ذلك لتهويل المشهد، ومن ثم تعظيم الممدوح الذي يستهين بكل هذا، وبذلك نجد أن هذه الصورة الفنية الثنائية ترسم الواقع الحقيقي أو المتخيل والطبيعي أو المضخم بصنعة فنية دقيقة، تعتمد الموازنة والمفارقة والمبالغة وترصد الحركة الخارجية والداخلية كما تتكئ على الموروث الشعري وتطوره، ولعل متنبي الأندلس استفاد من متنبي المشرق أسلوباً وصورة من قوله:

فخاض بالسيف بحر الموت(20) خلفهم

وكان منه إلى الكعبين زاخره(21) (22)

لقد كانت صورة ابن دراج لبحر الموت محصورة في شطر واحد، وفي صورة مشابهة متربعة على بيت كامل يتوسع ابن دراج في رصد جزئيات الصورة ودقائقها يقول:

صليت-وقد أذكى الطعان(23) وقودها (24)

ونار بنيران السيوف- سعيرها

وخضت- وقد أعيت نجاة غريقها

وهالت(25) بأمواج المنايا- بحورها(26)

إن لطف الصنعة الأندلسية ورقتها ودقتها وتنزهها عن التكلف تتجلى في هذين البيتين اللذين استطاع فيهما ابن دراج -ذلك الصائغ الماهر- أن يوجد الموازنة اللفظية بينهما مع طولهما، وأن يمدد الصورتين السالفتين مضفياً عليهما لوناً آخر من

المبالغة وتهويل الخطر الناجم عن خوض غمار هذا الجيش ليبرز مدى سعة شجاعة ممدوحه، فالممدوح يخوض هذه اللجة مدركاً أن من يغرق في خضمها لا يجد من ينجده وينجيه من أمواج الموت التي تنثال انثيالاً وتنصب من الأعلى انصباباً؛ ومع ذلك فهو يخوض كل هذه المخاطر ولا يخشاها. وتتسم هذه الصورة بما اتسمت به الصورة السابقة من حركة ومبالغة ومفارقة إلا أنها أكثر منها فنية وتركيباً لتعدد العلاقات بين عناصرها، وانزياح بعض أماكنها في الشطر الثاني، فلم يعد الموت بحراً بل غدا أمواجاً كل موجة منها تحمل موتاً، وأسند إلى البحور بحور الحرب مهمة سكب المنايا من مُعَالٍ فتغدو الصورة مركبة ثنائية فريدة استطاعت الاستفادة من قول المتنبي السابق والتالي وتطويره فنياً يقول المتنبي:

بناها فأعلى والقنا تقرع القنا

وموج المنايا حولها متلاطم(27)

وبذلك يمكن التحدث عن طور فني في الشعر الأندلسي يمنح العناصر القديمة والجديدة علاقات إضافية ثنائية أو ثلاثية الأبعاد مخترعاً تارة ومطوراً تارة أخرى ومستفيداً من القرآن الكريم والشعر واللغة، كما تشير إلى ذلك الدراسة التناصية للصور كقول ابن الحاج الغرناطي:

حمول(28)على الأبطال في حومة(29) الوغى(30)

وموج المنايا للسماء مناغ(31)

فهذه الصورة الجديدة مستمدة من مجاز كلمة ناغى، ففي أساس البلاغة: "ومن المجاز: هذا الجبل يناغي ذاك: يدانيه، ويقال للموج إذا ارتفع: كاد يناغي السحاب، وقال:

كأنك بالمبارك(32) بعد شهر

يناغي موجه غرّ السحاب(33)

فالعلاقة الفنية الجديدة التي منحها الشاعر الأندلسي ابن الحاج الغرناطي هي تشبيه المنايا بالموج ومن ثم إسناد فعل المناغاة إليها، فغدا موج المنايا هو الذي يطاول السماء ويدانيها لا موج البحر، وهذا الانتقال من الصورة المباشرة إلى الصورة التشبيهيّة أو من الصورة التشبيهية البسيطة إلى المركبة هو ما أعني به الطور الفني المميز للشعر الأندلسي.

ويطور الأعمى التطيلي هذه الصورة تطويراً مهماً فيجعل الممدوح ذاته بحر الموت يقول:

تدفقت دون الدين بحر منية(34)

تموج على أعدائه وتحوْم(35) (36)

تتألف هذه الصورة الفنية المركبة الثنائية الفريدة- التي تعبر عن عظمة بأس ممدوحه وشدة منعته في دفاعه عن الدين- من صورتين؛ أولاهما: صورة مركبة ذات أركان ثلاثة فالممدوح يتدفق ويموج بحراً على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا البحر يضاف إلى المنية على سبيل التشبيه البليغ أي أن الموت بحر أيضاً، وباندماج الأطراف الثلاثة ينتج أن الممدوح يماثل الموت في أثره الدائم، والموت ذو أثر سلبي ينقلب إيجابياً بتوجهه نحو أعداء الدين وحراسته الدين، وحؤوله من دون تعرض أصحابه وأتباعه للأذى. والصورة الثانية ينهض بها الفعل يحوم؛ الذي يدل في الأصل على التحليق في الهواء والدوران في الطيران، ويُسند إلى الممدوح-بحر المنية- في علاقة رباعية قليلة النظير، فيستحيل بحر المنية طيراً يدّوم في السماء، يمنع الدين برّاً وجوّاً وينقضّ على من يعتدي عليه.

ويتدفق في عروق هذه الصورة تيار حماسي حركي شديد تجلى في الأفعال ذات الحركة القوية

****لم يكتف الشعراء الأندلسيون بجعل ممدوحيهم يخوضون البحر العادي حتى جعلوهم يخوضون بحار الموت غير هيابين ولا رعاديد.***

****فخاض بالسيف بحر الموت خلفهم وكان منه إلى الكعبين زاخره.***

الدائمة "تدفقت، تموج، تحوم" سوغت هذه الحماسة الجارفة بمدافعتها عن الدين وأصحابه، كما يتجلى في البيت علو كعب الشاعر الأندلسي في فن الشعر وصنعته البديعة، وذلك في تركيب الصور المعقد ومزجها مزجاً طبيعياً باقتدار وفنية فريدتين حتى لتغدو الاستفادة من التراث ضئيلة بالإضافة إلى خلق الصور وإبداعها.

ويفتن ابن دراج في هذا المعنى -كما افتن المتنبي قبله- ويقلب وجوهه وينقله من الإنسان إلى الحيوان، ويستغل طاقات الألفاظ فينتقي للجواد الشديد الجري اسماً قريباً من البحر وهو السابح يقول:

وسابح الشأو(37) ما أقحمت هاديه(38)

بحر المهالك إلا غاض أو سبحا(39)

إن سمات الشجاعة والجرأة والإقدام المفرطة التي يتسم بها الممدوح -فلا يبالي بالموت في ظلال البنود -تقتضي منه أن ينتقي جواداً شجاعاً مقداماً -كصاحبه- لإيهاب عباب الجيوش، فهو ما إن يزج صاحبُه بمقدمه في بحار الحروب المهلكة حتى يقوم بإنهاء الحرب وإفناء الأعداء فيتقلص بحر الحرب وينضب ماؤه وتغور شدته، وتضع الحرب أوزارها أو على الأقل يسبح فيها ويبلي بلاءً حسناً. ولعل الفعل غاض بغير نقطة أي غاص وهو أقرب إلى الوضع الطبيعي للصورة ولا يحتاج إلى تأويل؛ فيصير المعنى أن الجواد يندفع غائصاً في لججها أو سابحاً فيها حتى يبلغ الغاية، وأصل هذه الصورة قول المتنبي:

رأيت ابن أم الموت(40) لو أنّ بأسه(41)

فشا(42) بين أهل الأرض لانقطع النسل(43)

على سابح(44) موجَ المنايا بنحره

غداة كأن النبل(45) في صدره وبل(46) (47)

يقول العكبري في شرح هذين البيتين: "المعنى: لما استعار لفرسه السباحة استعار للمنايا الموج، وهي جمع منية، يقول: رأيت هذا الممدوح على فرس سابح شديد الجري يسبح في موج الموت في وقت تأتيه السهام من كل مكان، وهو -لإقدامه و شجاعته- لا يرجع فكأن السهام في صدره وبل لقلة فكرته به"(48)

وبنظرة متفكرة نجد أن سبوح المتنبي قد رسم بخيال بحري، وممدوحه قد رسم بخيال مطري أما سبوح ممدوح ابن دراج فيستأثر بالبيت كله، ويرسم بخيال بحري متسق من أول كلمة إلى آخر كلمة، وهذا أيضاً بعض ما يميز الصورة الأندلسية، وفوق ذلك فإن صورة ابن دراج ثلاثية الأبعاد؛ فجواد ممدوحه يقحم بحر المهالك ويغوص ويسبح فيها بينما يقتصر جواد ممدوح أبي الطيب المتنبي على السباحة، وتتبدى في صورة ابن دراج أيضاً قيم عاطفية تتجلى في مشاركة الجواد الأصيل صاحبه في أفعاله وإطاعته بيسر وسهولة حتى لكأن الأمر يعنيه، إذاً فإننا نشعر بدرجات أعلى في التصنيع في إطار سمته الأساسية الاتساق والتكامل فضلاً عن الجمالية والوضوح.

ويورد الشاعر السابق نفسه عناصر الصورة السابقة نفسها، ولكن هاجس التحديد يجعلها تتخذ مساراً يخالف سابقه ويباينه يقول ابن دراج:

وحنّت إلى يوم اللقاء سوابح

لها في بحار الموت نحو العدى سبح(49)

أول اختلاف بارز هو أن الصورة الفنية المركبة المفردة تتبدى في صيغة الجمع، فالسابح يصير سوابح والبحر يصير بحاراً، والاختلاف الثاني هو تحديد وجهة السباحة "نحو العدى" والاختلاف الثالث والأهم هو أن تلك السوابح هي في غير حاجة إلى من يقحمها غمار الحرب فهي تشتاق ذلك وتحن إليه وتترقبه لتسبح في بحار

الموت وتتجه تلقائياً إلى الأعداء وتوردهم المورد المعتاد. وأجمل ما في هذه الصورة هو ذلك التيار الدافئ الدافق من مشاعر الشوق والحنين والتلهف المسند إلى السوابح، وأذكى ما فيها هو تسمية يوم الصدام والعراك بيوم اللقاء الذي يشي بدلالتين إحداهما: الحرب، والثانية: الوصال حتى ليبدو حنين هذه الجياد واشتياقها فرحاً به وابتهاجاً لشجاعتها وشجاعة فرسانها.

ويحدث الأعمى التطيلي تغييراً جديداً في الصورة فيبدل الفاعل الذي يقوم بفعل خوض بحر الموت وينقله من الممدوح إلى رجاله أو جيشه فيجعلهم يخوضون في سبيل المجد بحر الموت وهو طافح يكاد يتجاوز حرفه، وهي –أيضاً– صورة جديدة، يقول:

وكل رقيق الشفرتين(50) متى يخض

إلى المجد بحر الموت وهو شفير(51)

كفيل(52) بأرواح الأنام موكل

عليم بأسرار الحِمام(53) خبير(54)

وكذلك يمدح ابن الحاج النميري أبا الحجاج بن نصر، ويعدد نسب أسرته ويصل بها إلى قبيلة الخزرج، ويصف بأسهم وإقدامهم وخوضهم بحر الردى بصورة بحرية أيضاً يقول:

وتشاغلوا بالخوض في بحر الردى

كتشاغل البحري بالكبّاص(55) (56)

وينقلب الموقف عندما يصور الشاعر جيش المسلمين المظفر الذي طالما أحجم الأعداء عن خوضه، وجنحوا للسلم صاغرين، وهذا غرسية(57) أحد ملوك المقاطعات الإسبانية المتبقية في شبه الجزيرة الإيبرية يرى في جيش المنصور ابن أبي عامر الموت المحيق بهم، وبكتائبه الجرارة أمواجه الثائرة التي تكاد تقضي عليهم، يصف ابن دراج هذا الموقف بلوحة بحرية مركبة في صورها جميعاً يقول:

وأبصر بحر الموت طمّ(58) عبابه(59)

وفاضت نواحيه(60) وجاشت(61) غواربه(62)

****كأنك بالمبارك بعد شهر يباغي موجه غر السحاب.***

ويكمل هذا الموقف مشهد آخر يرسل فيه الملك الإسباني وفداً لالتماس الأمان وعقد معاهدة الصلح يقول ابن دراج:

مستبشرين بما أحييت من أمل

مستسلمين لما أمضيت من أجل(63)

خاضوا إليك بحار الموت زاخرة

يمور(64) فيهن موج النقع(65) كالظلل(66)

وأضحت الأرض في رحب الملا لججاً

سالت عليهم ببيض(67) الهند والأسل(68) (69)

يطفح في هذه الأبيات ارتياح الشاعر وحماسه وزهوه بجيش المسلمين الذي يملأ رحب الأرض بالسيوف والرماح، ويتجلى فرحه وطربه بالنصر المؤزر في الترصيع الذي يشمل كلمات البيت الأول كله، والتصريع لعروضه وضربه؛ مع أن البيت ليس فاتحة القصيدة، حتى لكأن الشاعر يغني انتصاره في الشطر الأول ويرجّع صوته في الشطر الثاني، وتنقلب دلالة البحر في البيت الثاني ويغدو عنصراً إيجابياً يناصر الأندلسيين ويقضي على أعدائهم، فيوصف لذلك بالزخور والامتلاء وارتفاع الأمواج وهذا البحر ليس واحداً بل بحار ثلاثة؛ الموت والغبار والجيش تندمج اندماجاً عجيباً، وتصنع لوحة مركبة متعددة، فالوفد المصالح يخوض بحر الموت الزاخر في

*رأيت ابن أم الموت لو أن بأسه فشا بين أهل الأرض لانقطع النسل.

أثناء توقف قصير للمعركة، فما تزال النار متأججة في صدر الجيش، وما يزال فورانهم وحركتهم يثيران الرهج والغبار الموّار في الأرض، المتموج بتموج محدثيه، المتصاعد إلى السماء بكثافة شديدة حتى ليمسي سحباً تظلل الجيش؛ إذاً فبحر الموت يعادل الجيش وأمواجه الجافة الثائرة المائرة هي غبار الحرب الذي اصّاعد في الجو وأظلهم وتبدو في الصورة الأخيرة استفادة الشاعر من القرآن الكريم واقتباسه من قول الله تبارك وتعالى (وإذا غشيهم موج كالظلل دعوا الله مخلصين له الدين)(70). وبذلك استطاع الشاعر أن يدمج المصدر المائي، بالترابي بالسمائي، كما يسند العنصر المائي الحسي إلى عنصر معنوي هو الموت، ثم يسند العنصر الترابي إلى العنصر المائي يمور الموج، ثم يسند العنصر الأخير إلى العنصر الترابي "موج النقع"، ثم ينتقل بالصور من الأرض إلى السماء، "كالظلل"، ثم يحدد زمن الصورة وهو وقت الضحى حين تمتد أشعة الشمس ويرتفع النهار، ويشبه كتائب الجيش – صراحة– بلجج البحر لتموجه وشدة التماع ما فيه من سلاح– بصورة ضوئية– لذلك كان انتقاؤه وقت الضحى دقيقاً مناسباً، ويصور –بعد ذلك– عظمة الجيش واتساع المدى الذي يغطيه، ويبالغ كثيراً في ذلك فيذكر أنه غمر بلجج كتائبه الفلاة الواسعة كلها فلم يعد صعيد الأرض ظاهراً، محدثاً مفارقة عجيبة بين المكان والجيش لأنه وصف الجيش باللجج وهي الأمواج الكبيرة وجعل مكانه القفر واختار فعلاً مائياً –إن صح التعبير– يناسب الحالة الفيزيائية للماء "السيلان" ويتفق والحالة الشعورية والمشهد المصور، ثم تأتي المفارقة الأخيرة فهذا البحر لا يسيل ماء وزبداً بل سيوفاً ورماحاً على الأعداء كما أوحى بها من قبل الاقتباس القرآني.

في هذه الأبيات وأمثالها تتبدى سمات كثيرة من سمات الخيال الشعري الأندلسي أو أندلسية الشعر أهمها: الاستيحاء القرآني في أصل الصورة، ودقة الاقتباس وخفاء الإشارة، واستعادة الموروث الشعري والإبداع في تطويره حتى ليضمحل التأثير وذلك بمزج الصور الموروثة بصور جديدة –بفنية عالية– تحمل المبالغة والمفارقة بأسلوب الانحراف الصوري كمور الموج، ومنحها بصنعة دقيقة –أيضاً– علاقات جديدة أكثر وأعمق مع الاهتمام باتساق الصور وصدقها الفني وانسجامها من حيث الزمان والمكان والشكل واللون والحركة فتغدو الصورة المركبة أو اللوحة الجديدة مختلفة اختلافاً كبيراً عن أصلها –إن وجد– تغلب عليها سمات الإبداع والتفرد والجمال.

ويصف ابن بقّي مشهداً مشابهاً لسابقه بخيال بحري أيضاً ولكن بأسلوب مختلف يقول:

لما رأوك وبحر الموت ملتطم
ومن حميم(71) المذاكي(72) فوقه زبد

صلّوا إلى سيفك المسلول(73) وانحرفوا
عن الصليب الذي تلقاءه سجدوا(74)

هذان البيتان متواشجان معنوياً وتركيبياً نحوياً؛ فأداة الشرط وفعله في البيت الأول وجوابه في البيت الثاني، والمعنى كذلك يساير الأسلوب النحوي الذي صيغ فيه، وتتوضع الصورة البحرية بين طرفي الشرط بأسلوب الجملة الحالية التي تصف الإطار المكاني للحدث وتتكون من صورتين الأولى: "بحر الموت الملتطم" ويعني بها الجيش الفائر وقد مرّ تحليل أمثالها –إلا أن الصورة البحرية الثانية المتضمنة فيها والمكملة لها تتسم بالجدة والتفرد إذ يشبه عرق المذاكي– وهي الخيول في نهاية شبابها –وهو يرفضّ– لعظم المجهود الذي بذلته–بالزبد، وبذلك تكون الصورة الثانية نتيجة طبيعية للأولى إذ لا بد لالتطام

الأمـواج مـن إصـدار الزبـد، وتمتـزج هاتـان الصـورتان بصـورة شـعرية عبـر فيهـا عـن إذعـان الإسـبان متخـذاً مـن تحـولهم مـن السـجود إلـى الصـليب –رمـز الـدين المسـيحي– إلـى الصـلاة، وهـي رمـز الـدين الإسـلامي دليلاً علـى ذلـك، لكـن قبلـة الصـلاة هـي سـيف الممـدوح الحـاد، لأنهـم وجـدوه القـوة الأكبـر فـي الوجـود كمـا وجـد سـيدنا إبـراهيم عليـه الصـلاة والسـلام الشـمس أكبـر مـن القمر(75).

والغرض الثـاني الـذي تـرد فيـه هـذه الصـورة هـو الفخـر، وهـو صـنو المديح في إسـباغ صـفات الحسـن والكمـال؛ ولكنـه خـاص بالـذات أو مـا ينضـوي تحتهـا أو مـا تنتمـي إليـه ويتميـز منـه بأنـه نتـاج الانفعـال الشـديد ومولـود العاطفـة الجياشـة، وأنه تضخم للأنا ومغالاة في تقدير الذات والتعبير عنها في نزوعها إلى المكرمات والمعالي وجنوحها إلى الأنفة والكبرياء.

وفـي هـذا الغـرض يخـوض الشـاعر نفسـه بحار المـوت الـزؤام بجـواده، ويبدد أخطـاره الجسـام ويفـرج كربــه الشــداد؛ فهــذا ابــن دراج يفتخــر بشجاعته وإقدامه فيقول:

وكم لجة خضراء من لجج الردى(76)

ركبت لهـا فـي الليل أظلـم أدهمـا(77) (78)

يبدأ الشـاعر بـالأداة كـم الخبريـة التـي تفيـد التكثير لتحقيق المبالغة التي قصدها، ويأتي مميز كـم –وهـو اللجـة– نكـرة كعادتـه لتضـخيم الموقـف وإحداث الروعـة والرهبـة، موصـوفاً بالخضـرة، وهـو لـون البحـر –كمـا يـراه العـرب– ولكـن هـذه اللجـة الخضـراء لـيس مـن المـال بـل هـي إحـدى لجـج المـوت، وبـذلك يمسـي المـوت لجـة خضـراء ومـن دلالات الخضـــــــرة "عنـــــــد العـــــــرب: السـواد"(79)، فتتغيـر –دلالـة اللـون مـن الموجـب إلـى السالب يؤكد ذلك سائر الأل

****وكل رقيق الشفرتين متى يخض إلى المجد بحر الموت وهو سفير.***

انتقاهـا الشـاعر فـي الشـطر الثـاني، فهـو يركـب –لأجلهـا– جـواداً أسـود لا شـية فيـه، واختـار وقتـاً محلولكـاً وهـو الليـل الأليـل، كمـا يشـي الركـوب بالاعتلاء ومن ثم القدرة على خوض لجج الردى وتفريج الكربة الكؤود.

وأقرب صورة لبحر الموت في غرض الفخر فـي شـعر المشـرق هـي للسـري الرفـاء (ت 366هـ) يقول:

سـموت لـه ويحـر المـوت سـام

فلمـــا عـــبّ فرجـــت العبابـــا(80)

وفـي مشـهد حماسـي فريـد ولوحـة رائعـة لابـن خفاجـة تطـل هـذه الصـورة مـن بـين صـور عـدة متشابكة يقول:

فمــا أرتـــدي إلا بـــأحمر قـــانئ(81)

سقته الطلى(82) من نصل أبيض(83) صارم(84)

بحيـث يهـز المـوت مـن أكعـب(85) القنـا

غصـــوناً ويجنـــي مـــن ثمـــار الجمـــاجم

وينظـر عـن طـرف(86) مـن الـرمح أزرق

ويضـحك عـن ثغـر مـن السـيف باسـم

وقـد فـاض بحـر للـردى مـن دم العـدى

فسـال حيـاء فـي وجـوه الصـوارم(87)

يذكر الشـاعر –فـي فاتحـة الأبيـات الأربعـة– عدم ارتدائه غير ما كان أحمر شديد الحمرة وليس هـذا الفعـل مـن الحماسـة فـي شـيء لـولا انحـراف

****وحنت إلى يوم اللقاء سوابح لها في بحار الموت نحو العدى سبح.***

ره المعتاد وانزياحه عن المألوف ومفارقـة فلـيس ذلـك اللـون ناجمـاً أصبغة بل عن الدم الذي يُشربه والـرداء –أيضـاً– لا يصـطبغ بـل يَشْربه شرباً فيشخص الرداء

ليكـون المسـقي مـن الـدم وتكـون الحـرب هـي السـاقي، ويكـون الفاعـل –كـذلك– السـيف القـاطع أداة السقي وبحسب القراءة الثانية السيف الصـائم، وفيهـا مفارقـة أخـرى إذ يشـخص السـيف ويمـنح صـفة شـعيرية هـي الصـيام ولكنـه مـع ذلـك يقـدم مشـروباً محرماً وهـو الـدم، وتبـرز الصـور اللونيـة في انتقاء الأبيض اسماً من أسماء السيف الكثيرة بمـا يـدل علـى اللـون الحديـدي اللامـع للسـيوف وكذلك في وصف حمرة الرداء ونعتها بالقانية أي أن الـدم لـم يمـض عليـه زمـن طويـل ليجـف حتـى يعاود الكرة مشيراً في ذلك إلى اعتياده الحرب دالاً على شجاعته وقوته، ولا خفاء في أن هذه المعاني المبـالغ فيهـا كثيـراً تنتمـي إلـى بعـض العـادات الاجتماعية للعرب في العصر الجاهلي؛ فقد حرّم الإسـلام هـذه الأفعـال وأمثالهـا. ثـم يـذكر الشـاعر مكـان السـقي الـدموي وهـو سـاح المعـارك التـي يجـول فيهـا غيـر هيّـاب مـن المـوت ويشخصـه ويجسده مراراً ويمزجه بصور تشخيصية وتجسيدية أخر في غابة من الاستعارات المتشابكة راصداً – ضـمن ذلـك– الحركـة واللـون والمشـاعر الداخليـة، فيجعلـه –أولاً– يهـز الأجسـاد غصـوناً بوسـاطة كعـب الـرمح، ثـم يجعلـه –ثانيـاً– يجنـي الجمـاجم ثماراً بعد أن هزّ الأغصان التي تحملها، وقد ذكر الجمـاجم بـدلاً مـن الـرؤوس ليصـور شـدة هـول المـوت فـي اختصـاره الـزمن وتحويلـه الـرؤوس إلـى عظام، ثم يجعله –ثالثاً– ينظر ولكن عينه الزرقاء رمح، والعين الزرقاء شديدة سالبة الدلالة في نظر العـرب، ثـم يجعلـه –رابعـاً–يضـحك ولكـن ثغـره الباسم هو السيف، وتبسم ثغر السيف أو ضـحك الموت مفارقة ذكية ذات دلالة نفسية مخيفة تشي بارتياح الموت وفرحه لكثرة ما جنى من الجماجم وقبض من النفوس وهراق من الدماء. ثم يعطف في البيت الأخير إلى الصورة الأخيرة فيربط أولها بآخرها بتعليل حسن لمصدر هذه الدماء فيذكر أن دم الأعداء المسفوح – بانتصاره عليهم– قد صـار بحراً فائضاً، وتعليل ذكي آخر لوجود الدماء على السـيوف بأنـه حيـاء فـي وجوههـا يحيلهـا حمـر الخـدود، وكمـا هـو جلـي فـإن صـورة بحـر الـردى ليست مقصودة ذاتها ولكنها جزئية مهمة موحية من جزئيات المشـهد ناجمة عما قبلها من صـور مؤثرة فيما بعدها أي في حسن التعليل.

وتنتمـي الأبيات السـابقة إلـى المرحلـة الفنيـة في الشعر الأندلسي، وتتجلى فيها بوضوح سمات الأندلسـية فـي الخيـال بالاعتمـاد علـى البنيـة الصـورية فـي التعبيـر وازدحـام الصـور وترابطهـا العضـوي وتمازجهـا وتلاحمهـا، وتوالـدها وتناميهـا وتكاملها، وتشابكها وتفرعها وامتدادها وارتكاز بنية الصورة على التماثل في الاستعارة والتشبيه البليغ في عملية الإبداع مع تنوع الألوان ورصد الحركة وتناسـب الأشـكال، وغـزارة المحسـنات البلاغيـة، ودقة الجزئيات الموحية وتضافرها معاً في الخلق الفنـي؛ ممـا يـدحض مـزاعم بعـض الدارسـين المحدثين في أن الصورة الفنية في الشعر القديم تشكيل خارجي يضاف لاحقاً بعد عرض الأفكار بأسـلوب مباشـر للتـزيين والزركشـة والشـرح والإيضـاح فلـيس ثمـة هنـا انفصـال بـين الفكـرة والصـورة بـل نجـد الفكـرة مصـورة، والصـورة معبـرة مؤثرة موحية.

ومـن حيث التـأثر بالشـعر المشـرقي فممـا لا شـك فيـه أن ثمـة استفادة فـي الفكـرة والصـورة معـاً تكشـف عنهـا المعالجـة التناصـية ولا سـيما مـن شـعري أبـي تمـام والمتنبـي إذ استطـاع أن يغـوص علـى دقائق المعاني غوص أبـي تمام، وأن يعبـر عنهـا فـي روعـة وانسـجام وحماسـة تعبيـر المتنبـي؛ وبذلك جمع محاسن الشاعرين، وكذلك استفاد من عنترة وصورة السيوف اللامعة كثغر عبلاه، فضـلاً عـن العـادات الجاهليـة، ولكـن هـذه الاسـتفادة مـن الموروث الأدبي والاجتماعي مشروعة لأنها ليست

سوى خيوط مزجها الشاعر الأندلسي الماهر بسائر الخيوط الجديدة، والتحمت في حياكته الفنية حتى بدا النسيج أندلسياً جميلاً محكماً زاهياً. ذلك كله يثبت سُمُوق الصنعة الفنية للنزعة الخفاجية المميزة ومناهزتها الصنعة الفنية المشرقية بما حققته من مزج بين القديم والجديد وتجاوز للخيال المشرقي وغزارة الصور في انسجام فني واتساق عقلي محكم، وهي تعد مثالاً جيداً لاتساع أفق الخيال الشعري عند ابن خفاجة ومن ثم في الشعر الأندلسي بوصفه من أعمق شعرائه خيالاً وأوفرهم إبداعاً.

ويتفرد الملك يوسف الثالث من بين شعراء الأندلس بإيراده صورة بحر الموت في الغرض الأقرب إلى القلوب وهو الغزل، وهو –في هذه الصورة– مزيج من الغزل والفخر والحماسة، ويغدو بحر الموت –هنا– أهلَ الحبيبة وعشيرتها، وهدف الشاعر المحب من خوضه هو الوصول إلى الحبيبة، يقول في قصيدة من أوائل نظمه؛ إذ يقدم لها بقوله: "ومن أوليات منظومنا في هذا الحرف والمقاصد فيه متعددةِ...

وقد هجرت نفسي الهجود(88) لأجلها

وعيسيَ(89) أنضاها(90) السرى(91) والتهجّر(92)

إلى أن ترامت بي إلى ضوء حلة(93)

لديها الكبا(94) الهندي ما زال يسجر(95)

فأخفيت وطئي كي أناهز(96)فرصة

وبحر المنايا طافح الموج يزخر(97)

ويعيد هذا المشهد الغرامي التقليدي في مقدمة إحدى قصائده بعد تسليمه مقاليد الحكم فهو يقول في مقدمتها: "ومن عنايتنا بخطيب حمرائنا أن خاطبناه من ظاهر [illegible] (98)

****لما رأوك وبحر الموت ملتطم ومن حميم المذاكي فوقه زبد.***

وقد وجّه إلينا منظوماً فنظمنا ما نصه...

قصدت(99) لها والقنا(100) شرّع(101)

وبحر الردى طافح بالأسل

فحلّيت(102) بالسيف أجيادهم

وكحلت بالرمح تلك المقل(103)

في الأبيات الأوائل كانت "أناه" أقل حدة وبروزاً من البيتين الآخرين، وفيها يمثل الشاعر الملك دور العاشق الذي يسهر الليالي، ويرعى الكواكب على ذكر حبيبته، ويذرع الفلوات بحثاً عنها حتى أهزل ركائبه طول السفر ووعثاء الطريق واستمرار البحث إلى أن رمت به الفيافي إلى ديار حبيبته الغنية التي استدل عليها بغنى قومها –لا بقلبه– إذ إن أهلها يستعملون أجود أنواع الحطب وأذكاه نفحاً وأغلاه ثمناً، ونارهم تظل متقدة ليل نهار، وحبيبته ممنعة محروسة برجال أشداء، والموت مصير كل من يقترب من خيمتها فبحر الموت ممتلئ هائج يحول دونها؛ لذلك فهو يضائل صوت وطئه ويخفض حسه ويخفي ركزه، منتظراً الفرصة المناسبة للتسلل إليها ولقائها.

وفي البيتين الآخرين يمثل الملك الشاعر دور العاشق الفارس الصلف ففيهما يقصد ديار الحبيبة– وليست العيس أو التنائف هي التي ترمي به– ويتوجه إليها بنفسه علناً لا يخفي نفسه غير مكترث بالمخاطر الكثيرة، غير مبال ببحر الردى وبحر الردى –هنا– ليس طافحاً بالموج كما في المشهد الأول بل هو طافح بالرماح، ومع ذلك يصمد إليه، ويتقدم نحوه، ويتمادى في البيت الثاني في تبجحه ببطشه بأهل حبيبته وإعمال [illegible] أجسادهم في صورتين فنيتين [illegible] المفارقة والتضاد؛ فتحلية الأعناق [illegible] لالتها من التزيين والتجميل إلى

****وتشاغلوا بالخوض في بحر الردى كشاغل البحري بالكباص.***

الموت بالتغيير المدهش لأداة التحلية والتزيين من العقد إلى السيف، وكذلك فتكحيل العيون لم يكن بالمكحلة –كالعادة– ولكنه بوساطة طرف الرمح وسنانه. وفي ظني أن كلا المشهدين متكلف متصنع غير أن الأول أقرب إلى النفس لما يحمله من مشاعر إنسانية دافئة على بساطة الصورة فيه، والثاني بعيد عن القلب لما يحويه من كبر ويعتريه من صلف وقسوة مع أنه أكثر فنية وأجمل صوراً(104)، فأية حبيبة هي تلك التي ترضى عن حبيب يقتل أهلها وقومها الذين يحافظون عليها ويحمونها ويصونونها، لقد كانت "أناه" المتضخمة جداً تسدل عليه مجال الرؤية، وتصمه عن سماع من مثل قول جميل حينما جاء أخو بثينة ليقتله:

وقالوا يا جميل أتى أخوها

فقلت أتى الحبيب أخو الحبيب(105)

وتظهر صورة بحر الموت في غرض الرثاء؛ وهو صنو المديح في الثناء على الراحل والإشادة بمكارمه والتنويه بفضائله، ولكنه خاص بالأموات ويرافقه ندب وبكاء وتحسر وحزن حقيقي أو متصنع، وفي هذا الغرض يغرق المرثي في هذا البحر الشديد، خلافاً لما سبقه، يقول ابن الزقاق:

وسرى إلى الغارات وهي كتيبة

ملء الفضاء فوارساً وخيولاً

واستقبل الزمن البهيم(106) فلم تزل

أيامه غرراً(107) به وحجولا(108)

حتى استفاض عليه بحر حمامه

يريد(109) فيه أسنة(110) ونصولا(111) (112)

يقص الشاعر خبر بطولات المرثي وشجاعته و صموده إلى كتائب الفرسان ومن ثم تردّيه مقبلاً غير مدبر بوصفها إحدى الركائز الأساسية التي ارتكز عليها في تأبين القتيل، وصورة بحر الموت في هذه الأبيات تختلف عن سواها، فهو لا يعرض لعبور المرثي فيه واستطاعته الخوض فيه أو عدم ذلك بل يجعل بحر موته –وكأن له بحراً خاصاً به– يطم عليه ويغمره في أثباجه و يغرقه في لجحه التي غدت تضج بالرماح والسيوف، وصورة استفاضة بحر الموت أندلسية ليس في شعر المشرق ما يماثلها(113).

وتتدرج –في الرثاء– معاني العزاء والتصبر والمواساة والاعتبار بزوال الأشياء جميعها وحتمية الموت على الكائنات الحية كلها، ولعل هذا القسم من الرثاء هو الأهم والأعمق لما يحمله –عادة– من معانٍ فلسفية وتأمل في الوجود وتفكر في حقيقة الموت أي هو الجزء العقلي في الرثاء العاطفي، يقول ابن الزقاق:

وما الناس إلا خائضو غمرة(114) الردى

فطافٍ على ظهر التراب وراسب(115)

في هذا البيت مسحة تشاؤمية سوداوية تنظر إلى الوجه القاتم في الحياة وترى أن الناس "محكوم عليهم بالموت مع وقف التنفيذ"، فالناس يخوضون غمرة الموت لا غمرة الحياة، تبدت هذه النظرة بأسلوب النفي والحصر الذي يؤكد رأي الشاعر، ويفنّد ما سواه من الآراء في هذا الموضوع، وحصيلة هذا الخوض هو موت الناس –آجلاً أم عاجلاً– فهم بين حالتي الطَّفْو والرسوب، ومصير كل طاف إلى الرسوب، وإمعاناً من الشاعر في تجريد الإنسان من قدرته على الفعل والاختيار، واتجاهه نحو التسيير فقد وصف حالة الإنسان في غمار الموت بالطفو والرسوب وكلاهما خارجي الأثر كالموت ليس

لفاعلهما فضل من أثر، ولم يصف حالته بأفعال حركية ذاتية فاعلة كالسباحة والغرق؛ فضلاً عما يشي به ذلك الوصف من خفض لقيمة الإنسان بكونه مجرداً من القوة الفاعلة كأي قطعة طافية. والطريف في هذه اللوحة المركبة المتعددة والفريد فيها هو المفارقة الجديدة المتميزة من سائر الصور الأندلسية السابقة وهو الطفو على ظهر التراب؛ فالطفو يكون عادة على السوائل لا على التراب، وذلك لإحداث الدهشة وتحقيق "الهزة ومسافة التوتر" بإقامة علاقات جديدة بين الأشياء، ولكون التراب –أيضاً– مناسباً لمعنى العيش، وهذه العلاقات تتخذ أبعاداً جديدة باتصالها بالظهر تمتد جذورها إلى أعماق التاريخ لتغدو صورة ظهر التراب صورة فطرية تصور الرؤى الغارقة في القدم بتشخيص التراب حيواناً ما، له ظهر وبطن، وبينه وبين الإنسان صراع أزلي فمن كان على ظهر التراب فهو حي يقود هذا الحيوان الحرون، ومن كان في بطنه فهو ميت؛ كبا فالتهمه هذا الحيوان المخيف.

ولصورة بحر الموت في غرض الرثاء أصل مشرقي في قول أبي العتاهية:

أيـــن المرازبـــة(116) الجحـــا

جحـــة(117) البطارقـــة(118) الأوُ

ســـفلت بهـــم لجـــج المـ

ـــة كلهـــم فـــيمن ‌ـ

*سموت له وبحر الموت سام فلما عبّ فرجت العبابا.

ولا شك في اختلاف الص المشرقية ولا مراء في رجحان الثانية في ميزان الفن الشعري، المشرقية سابقة فهي محدودة ا موضعها، قلقة في مكانها فليـ السابقين ما يدل على الطبيعة ا نفسها، والأفعال المسندة إليها

*يتفرد الملك يوسف الثالث من بين شعراء الأندلس بإيراده صورة بحر الموت في الغرض الأقرب إلى القلوب وهو الغزل.

الفيزيائية بينما تراعي أجزاء الصور الأندلسية نظائرها، فالخوض: فعل ذو دلالة مائية يناسب غمار الماء، ونتيجة الخوض في الماء إما الطفو وإما الرسوب وهما حالتان مرتبطتان بالماء وزيادة على هذا الاتساق والانسجام فإن الصورة ذاتها متعددة الأبعاد، فالطفو والرسوب متعلقان بالعنصر المقابل للماء وهو التراب، وبتجسيد حيواني آخر، ومعنى ذلك أن هذه الصورة الأندلسية تفوق شبيهتها المشرقية تركيباً وعدداً وصنعةً وفناً.

ويفضي بنا الرثاء بما يحتوي عليه من نظرات فكرية وفلسفية إلى غرض الحكمة وهي عصارة التجارب والأيام ومخض العقول وثمرة العلم وجوامع الكلم، وهي في الأصل: "وضع الشيء في موضعه" وصواب الأمر وسداده... وفي عرف العلماء: هي استعمال النفس الإنسانية باقتباس العلوم النظرية واكتساب الملكة التامة على الأفعال الفاضلة قدر طاقتها، وقال بعضهم: الحكمة: هي معرفة الحقائق على ما هي بقدر الاستطاعة"(121). وتزجى الحكمة –على النقيض من المدح– إلى الناس جميعاً من دون مقابل على شكل نصح وإرشاد، وترغيب وترهيب، ونهي وأمر؛ كيلا يتجاوز الناس الصراط المستقيم الموصل إلى جنة النعيم.

فهذا الأعمى التطيلي– في تمهيد لصورة مدحية–يحذر من الانصراف عما خلقنا الله –جل اسمه– من أجله، والاغترار بالأماني الكاذبات التي يحول الموت دون تحقيقها، وتصطخب ‌منذرة بذلك، يقول:

ا يـــراد بنـــا منـــىً

ـــر المنايا دونهن عباب(122)

*وكم لجة خضراء من لجج الردى ركبت لها في الليل أظلم أدهما.

‌خ الزاهد أبو زيد الفازازي يحث ‌الله ويحضّ على الصيام والقيام،

ويرسم صورة للمؤمن الزاهد الحق، الذكي اللبيب الذي يعمل لآخرته كأنه يموت غداً فيخشى أن ينام نومة طويلة، يقضي فيها عليه النوم؛ وهو الموت الأصغر من قبل أن يؤدي واجباته ويشكر خالقه؛ يقول:

ما حقق العزم إلا كيس(123) فطن

يحثه سائغان الحب والشفق(124)

خاف البيات فبات الليل مرتقباً

بحار موت على الأرواح تنطبق(125)

ومن الجلي الأثر الثقافي الديني واللغوي في البيتين؛ فالمؤمن كما في الأثر: "كيّس فطن" (126)، والسائغان، ضرب لغوي من المثنيات يجمع متشابهين اثنين، ومع ذلك فإن انطباق بحار الموت صورة جديدة متفردة، ولعله استفاد – أيضاً– من قصة موسى عليه الصلاة والسلام مع فرعون حينما انفلق البحر بإذن الله تعالى فنجا وأصحابه ثم انطبق شقّاه فأغرق فرعون وجنوده(127).

وأخيراً أذكر أن صورة بحر الموت قد وردت مع أسماء الموت أو ما يرادفه وهي المنية والمنايا والردى والحِمام والمهالك أو ما يشابهه ويقاربه ويجانسه كالعدم وهو خلاف الوجود؛ أي الفقدان والذهاب، وثمة صورة وحيدة له بسيطة فريدة في آن معاً في قول ابن خاتمة:

يا من غدا ينفق(128) العمر الثمين بلا

جدوى سوى جمع مال خيفة العدم(129)

ارجع لنفسك وانظر في تخلصها

فقد قذفت بها في لجة العدم(130) (131)



الهوامش:

(1)ابن منظور –لسان العرب مادة موت، وانظر – الفيروز آبادي– القاموس المحيط، والفيومي – المصباح المنير المادة نفسها.

(2) ابن منظور– لسان العرب مادة موت، وانظر الراغب الأصبهاني– المفردات مادة موت، والفيروز آبادي– بصائر ذوي التمييز 537/4–538.

(3) المناوي– التوقيف على مهمات التعاريف ص 683.

(4)التهانوي– كشاف اصطلاحات الفنون (حجري 1316/3–1317) وانظر –أيضاً– استعمال الموت في المجاز –العسكري– الفروق اللغوية ص97، والاستعمال الصوفي للموت بألوانه – الجرجاني– التعريفات ص304–305.

(5) سورة الأنعام: 93.

(6) الشوكاني– فتح القدير 140/2.

(7) الأصفهاني– الأغاني 8/2.

(8) ديوان مجنون ليلى ص 208.

(9) سورة الروم: 19.

(10) سورة الحج: 66.

(11) الفكرة مستمدة من بعض محاضرات د. أسعد علي.

(12) سورة الحج: 61.

(13) سورة الزمر: 5.

(14) صلى النار– وبها–: قاسى حرها

(15)يذكو: يشتعل ويشتد لهيبه.

(16) السعير: النار الملتهبة المتقدة أو لهيبها.

(17) الغوارب: أعالي الموج.

(18) ديوان ابن دراج: ص 20.

(19) البغدادي: محمد بن حيدر– قانون البلاغة ص 93–94.

(20) بحر الموت: الحرب والمعركة الممتلئة بالدم.

(21) زخر البحر- طمى موجه وعلا.

(22) ديوان المتنبي 121/2.

(23) الطعان: يكون عادة برمح أو حربة.

(24) الوقود: في الأصل الحطب تشعل به النار.

(25)هالت: هال التراب وغيره: صبه ودفعه لينهال.

(26) ديوان ابن دراج ص 19.

(27) ديوان المتنبي 381/3.

(28) حمول: يقال حمل على فلان حملة منكرة: شد شدة صادقة.

(29)الحومة: من البحر معظمه، ومن القتال أشد موضع فيه.

(30) الوغى: الحرب.

(31) ديوان ابن الحاج ورقة 24 ظ

(32) المبارك: موضع.

(33) الزمخشري –أساس البلاغة مادة نغي، وانظر كذلك ابن منظور- لسان العرب.

(34)المنية: الموت.

(35) حام الطير وغيره على الشيء وحوله: دار ودّوم.

(36) ديوان الأعمى التطيلي ص 162.

(37) الشأو: الغاية والأمد والشوط والمدى.

(38) الهادي: العنق، والمتقدم من كل شيء.

(39) ديوان ابن دراج ص 340.

(40)ابن أم الموت: أي أخو الموت أي الممدوح لكثرة ما يقتل.

(41) البأس: الشدة.

(42) فشا: ظهر وانتشر.

(43) النسل: الذرية، الخلق.

(44) السابح: الفرس لحسن جريه

(45) النبل: السهام

(46) الوبل المطر الشديد

(47) ديوان المتنبي 186/3 وانظر كذلك سقط الزند للمعري ص 113.

(48)العكبري –شرح ديوان المتنبي 186/3-187.

(49) ديوان ابن دراج ص 394.

(50) رقيق الشفرتين: يعني السيف

(51) شفير: حد الوادي وحرفه وناحيته من أعلاه؛ يعني أن لبحر الموت شفيراً

(52)كفيل: ضامن ملزم نفسه.

(53) الحِمام: الموت.

(54)ديوان الأعمى التطيلي ص 62 وانظر استفادة الشاعر المشرقي السلطان الخطاب (ت 533هـ) ديوانه ص 211.

(55)كذا في الأصل المخطوط ولم أجد لها شرحاً في المصادر التي عدت إليها.

(56)ديوان ابن الحاج ورقة 20ظ.

(57)يذكر محقق ديوان ابن دراج القسطلي، الدكتور محمد علي مكي أن هنالك ملكين من ملوك النصارى كانا يحملان اسم غرسية على عهد المنصور بن أبي عامر، ويميل إلى أنه غرسية بن شانجة المعروف بغرسية الثاني ملك بلاد البشكنس (نبارة) الذي حكم بين (384-391)، ويذكر في المراجع الغربية بأنه كان يعرف بالرعديد، وقد سار على سنة أبيه في معاهدة المنصور حتى يمضي له عقد الصلح معه، ديوان ابن دراج- الحاشية ص 322.

(58) طم الماء: غمر وعلا.

(59) عباب الماء: ارتفاعه وكثرته أو موجه.

(60) نواحيه: جوانبه.

(61) جاش البحر: هاج فلا يركب

(62) ديوان ابن دراج ص 323.

(63)الأجل: مدة الشيء ووقته الذي يحل فيه.

(64) يمور: يحرك ويثير.

(65)النقع: الغبار الساطع المرتفع

(66) الظلل: كل ما يظل ويستر من شجر وغيره.

(67) بيض الهند: السيوف.

(68) الأسل: الرماح الطوال

(69)ديوان ابن دراج ص 352.

(70) سورة لقمان: 32.

(71) الحميم: في الأصل الماء الحار.

(72) المذاكي من الخيل ما أتى على قروحه سنة أو سنتان أي نهاية الشباب

(73)سل السيف: أخرجه من غمده فهو مسلول وسليل.

(74) ديوان ابن بقي ص 310.

(75) انظر سورة الأنعام 75-78

(76)الردى: الهلاك

(77)الأدهم من الخيل: الأسود لا شية فيه

(78)ديوان ابن دراج ص444.

(79) النمري- الملمع ص 102.

(80)ديوان السري الرفاء: ص 15 وانظر ديوان المتنبي 369/3 وديوان السلطان الخطاب ص 203

(81) قانئ: شديد الحمرة

(82) الطُّلى: قشرة الدم

(83)الأبيض: السيف.

(84) وفي نسخة أخرى صائم، وهي قراءة قوية.

(85) الكعب: ما بين الأنبوبين من القصب والقناة.

(86) الطرف: العين.

(87) ديوان ابن خفاجة ص 352.

(88) الهجود: النوم

(89)العيس: الإبل يخالط بياضها شقرة

(90)أنضاها: أهزلها بالسير

(91) السرى: سير الليل كله

(92) التهجر: السير في الهاجرة

(93)قوم حلول: أي نزول وفيهم كثرة

(94) الكبا: العود يتبخر به

(95)سجر التنور: أحماه وأشبعه وقوداً

(96) أناهز فرصة: أغتنمها وأسرع في تناولها

(97) ديوان يوسف الثالث ص 57.

(98) هو نفسه جبل طارق، وقد سماه الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي بجبل الفتح حين جوازه إلى الأندلس. قال عبد الواحد المراكشي: "وخرج يقصد جزيرة الأندلس فسار حتى نزل مدينة سبتة فعبر البحر ونزل الجبل المعروف بجبل طارق، وسماه جبل الفتح فأقام به شهوراً وابتنى به قصوراً عظيمة، وبنى هناك مدينة هي باقية إلى اليوم" المراكشي- العجيب ص 213 وانظر الحميري- الروض المعطار ص 382.

(99) قصد لها: أمّها وطلبها بعينها

(100) القنا: الرمح

(101)شرّع: مسددة

(102)حلاَّها: ألبسها حُليّاً

(103) ديوان يوسف الثالث ص 103.

(104) أما صورة بحر الموت في الغزل المشرقي فهي أكثر واقعية وصدقاً وفيها لا يخوض المحب ذلك البحر بل يغرق فيه. انظر ديوان أبي تمام 621/4، ديوان الصنوبري ص 360.

(105) ديوان جميل بثينة ص 35.

(106) البهيم: ما كان لوناً واحداً لا يخالطه غيره وهو هنا الأسود.

(107)الغرر: جمع غرة: بياض في الجبهة أو جبهة الفرس.

(108)الحجول: بياض في قوائم الفرس.

(109)أربدّ الوجه: تغيّر وتلوّن من الغضب.

(110) الأسنة: جمع سنان: نصل الرمح.

(111) النصول: جمع نصل: حديدة السهم والرمح والسيف لم يكن لها مقبض.

(112)ديوان ابن الزقاق ص 243.

(113)ثمة ثلاث صور مشرقية ومغربية مختلفة لبحر الموت في غرض الرثاء. ديوان أبي تمام 56/4-126، ديوان الحصري ص 366.

(114) الغمرة: الماء الكثير ومعظم البحر
(115) ديوان ابن الزقاق ص 110.
(116)المرازبة: جمع مَرْزَبان: الرئيس (فارسي معرب)
(117)الجحاجحة: جمع الجحجاح: السيد الكريم
(118) البطارقة: جمع بطريق: القائد من قواد الروم ممن له المقام الأول عند الإمبراطور.
(119)سفل: نزل من الأعلى إلى الأدنى.
(120) ديوان أبي العتاهية ص 315.
(121)الكفوي- الكليات ص 382
(122) ديوان الأعمى التطيلي ص 8.
(123)الكيّس: العاقل المتوقد
(124)الشفق: رحمة ورقة في نصح، أو حب يؤدي إلى خوف.
(125) آثار أبي زيد الفازازي ص 69.
(126) إشارة إلى الحديث الضعيف: "المؤمن كيّس فطن وقاف لا يعجل"- العجلوني- كشف الخفاء 293/2، ابن البديع- تمييز الخبث من الطيب ص 198.
(127)انظر سورة الشعراء 63-67.
(128)ينفق: يفني.
(129) العَدم: الأولى: الفقر، والثانية الفقدان والذهاب.
(130) ديوان ابن خاتمة ص 130.
(131) تختلف صورة بحر الموت في غرض الحكمة في المشرق عنها في الأندلس انظر ديوان ابن المبارك ص 76 ديوان أبي العتاهية ص 315، لزوميات أبي العلاء ص 1144-1430-1608-1662- ديوان ابن رزّيك ص162 كما وردت مرة واحدة في غرض الهجاء انظر ديوان أبي سعيد المخزومي ص 34.



الشعر والفكر

محمد راتب الحلاق

الشعر والفكر مفهومان التبس أحدهما بالآخر، نظراً لما بينهما من وشائج وأواصر، بل كادا أن يكونا مفهوماً واحداً في مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني، حين كانت القصائد، أو الملاحم، في صورة أساطير تختزل فكرة الإنسان عن نفسه، وعن العالم الذي يعيش فيه، وعن علاقته بالظواهر التي هو على تماس مباشر معها، وعن وعيه لتلك الظواهر. وكانت الأساطير أداته في التفكير.. والتأمل.. وفهم الوجود والأحداث ...... لأن الإنسان لم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة امتلاك الأفكار المجردة، أو اللغة ذات الدلالات المجردة المستقلة عن الأشياء... وبالتالي، فإنه لم يكن يفكر بوساطة المفاهيم المجردة... وإنما بوساطة الصور الشعرية، وهكذا، فقد كان الشعر مزيجاً من الأحاسيس والعواطف والعقل الأولي، يروي الأحداث والوقائع، ويفسر الظواهر...... بكلام منظوم موزون ذي إيقاع خاص... وربما كان لهذا الترتيب الشكلاني للكلام أثر كبير في إضفاء أهمية خاصة على الأحداث والوقائع التي يرويها، والارتفاع بها عن الأحداث والوقائع اليومية... وهذا ما يفسّر الحقيقة التي تؤكد أن الأساطير، عند الأمم كافة، قد نظمت شعراً.

الشعر الأسطوري هو النشاط الفني الحقيقي الأول الذي أنتجه الإنسان.

فالشعر، والشعر الأسطوري خصوصاً، هو النشاط الفني الحقيقي الأول، الذي أنتجه الإنسان، ليعبر بواسطته عن نفسه.. وعن إدراكه للعالم.... بغض النظر عن إرهاصات بعض الفنون الأخرى، المتمثلة ببعض النقوش والرسوم على الصخور وجدران الكهوف والمغاور، فتلك إرهاصات منعزلة، لا تشكل نواة رؤية (ورؤيا) شاملة تنظّم علاقة الإنسان مع مفردات عالمه الذي يعيش فيه... كما هي الحال بالنسبة للشعر.

وقد شهدت الأسطورة، من حيث المضمون، تطوراً يتناسب مع التراكم المعرفي الذي حصّله الإنسان، لذلك، بات من المتفق عليه (تقريباً) أن الأسطورة مرت بثلاثة عصور:

آ-عصر الآلهة ب-عصر الأبطال جـ-عصر الإنسان.

وقد لاحظ (فيكو) أن الأصل الصحيح للشعر يوجد في العصرين الأولين، حيث كان الشاعر وصانع الأسطورة، فيما يبدو، شخصاً واحداً، أو أنهما كانا يعيشان في أجواء واحدة، وفي عالم نفسي واحد، وعالم فكري واحد، ويتمتعان بالقدرة الفذة على التجسيد والتشخيص،

وعلى منح الأشياء حياة وروحاً وبعداً إنسانياً.. وما زال الشعر يحتفظ بتلك الجذوة، ومازال يتمتع بتلك الموهبة الإحيائية، ومازال يمتح من ذيْنك العصرين الغيبيين (عصر الآلهة وعصر الأبطال)، بوعي أو دون وعي، ويعدهما فردوس الشعر المفقود؛ ولا زال الشاعر المعاصر يحسد شعراء الأساطير.. فهذا (شيلر) في قصيدة (آلهة يونان) يتمنى لو أنه عاش في عصور الإغريق القدامى، عصور الشعر الذهبية، يوم كانت الأشياء مفعمة بالآلهة، وكانت كل تلّة مسكناً لإحدى عرائس الهضاب، وكل شجرة موطناً لحورية من حوريات الغابة...

وأزعم بأن (شيلر)، والشعراء الذين يتمنون ما تمنى، ليسوا على حق في أمنياتهم، لأن الميزة الأساس في الشعر أنه لم يفقد العصر الإلهي، ولم يفقد صلته بعوالم الآلهة والأبطال، ولم تجف ينابيع الخيال الخلاق لديه... وهذا ما غاب عن كثير من المفكرين والنقاد... بل والشعراء (ويا للمفارقة).. ومن هؤلاء (أفلاطون) الذي ظن مخطئاً بأن الشعر محاكاة للطبيعة، التي هي محاكاة للمثال وللمطلق، ولم يفطن إلى أن الشاعر، بما أوتي من موهبة وقدرات، يشرئب بخياله ليساكن المطلق، وليحاوره.. ويناديه.. ويتلقى مباشرة عنه... متحرراً من سجنه، ومن كهفه المسوّر بحواسه محدودة القدرة.

وأزعم كذلك، بأن المفروض أن يمتلك الشاعر الحديث طاقة تخييلية جبارة، لم يكن شاعر الأسطورة قادراً على امتلاكها، نتيجة ما حققه الإنسان من تقدم مذهل في الميادين كافة. وكلنا يعلم أن الخيال وظيفة من وظائف العقل.. وأن العقل يوظف التراكم المعرفي والفني والتقني... ويوظف الذاكرة المفعمة بالإنجازات، في قيامه بوظائفه.

ومرحلة تماهي الشعر بالفكر لم تدم، وما كان لها أن تدوم... فبعد المرحلة الأسطورية اتجه الإنسان إلى العالم الخارجي لمعرفة المزيد عنه، بغية التحكم فيه، خصوصاً بعد أن حقق بعض الإنجازات في هذا المجال، مما أغراه بالانصراف عن ذاته، وإهمال العالم الأصغر لصالح العالم الأكبر (على الرغم من أن لابن عربي رأياً آخر من حيث الصغر والكبر)، ولكنه ظل ينظم علومه ومعارفه، نظراً لأهمية الشكل الشعري.... إلى أن بدأ يتمايز الشعر من سواه بأمور غير الوزن والنظم.. فهذا (أرسطو)، بعد أن اكتشف أن الشعر أكبر من مجرد الوزن، يقول: "إن هوميروس هو الشاعر، أما امبذوقليس فطبيب..." مع أن كلاً منهما كان ينتج نصاً منظوماً موزوناً موقعاً..

مرت الأسطورة بثلاثة عصور هي عصر الآلهة وعصر الأبطال وعصر الإنسان.

بدءاً من هذا الفهم بدأ يفترق الشعر عن الفكر، وبدأ يتميز النص الشعري من النص الفكري، الذي اصطلح على تسميته بالنص العلمي، مع أن مضمونهما واحد في كثير من الحالات.. فكلاهما منشغل بالقضايا ذاتها، وكلاهما يبحث عن الحقيقة... لكن أصبح لكل منهما طريقته واستراتيجيته في التعبير، وفي تناول الأمور... ففي حين نجد أن النص الشعري قد احتفظ باستراتيجية التعبير الأسطوري، المتمثلة بالغنى الدلالي، وبالنداوة الروحية، وبالدفء العاطفي، وبالحضور الإنساني (الذاتي والعام)، وقبل ذلك كله احتفظ بالتعبير بواسطة الصور.... نجد النص العلمي قد نحا منحى آخر هدفه الانضباط الدلالي، والتحديد المعرفي الدقيق، والموضوعية، والحياد، والاستقلال عن ذاتية منتجه (ما أمكن وحسب الطاقة).

ويمكننا أن نقارن بين النصين من حيث علاقة كل منهما باللغة، وبأسلوب التفكير، وبالأحداث التاريخية (الحقيقية).

1-النص الشعري.. واللغة:

اللغة أداة توصيل، تحمل المفاهيم بأمانة وحياد... ومنتج النص يحرص أشد الحرص على التحديد والدقة والوضوح، وتكافؤ الدال والمدلول، وفق ما تواطأت عليه المعاجم واستقر في الذاكرة، نتيجة التداول المستمر والمتواتر للكلمات وللأساليب النمطية.

أما في الشعر، فاللغة طرف أساس، وهي المادة الخام التي تصنع منها النصوص الشعرية، وهي لا تقل... أهمية عن المضمون الذي تتصدى لحمله. بل إن الشاعر يهتم بالتشكيل اللغوي بالدرجة الأولى، فالشعر يكتب بالكلمات لا بالأفكار (حسب ما لارميه).

**شيلر في قصيدته آلهة اليونان يتمنى لو أنه عاش في عصور الإغريق القدامى عصور الشعر الذهبية.*

وفي التشكيل اللغوي، أي في البنية الفنية التي اختارها، أو صنعها، الشاعر، أي في القصيدة، لا عبرة للألفاظ فرادى، العبرة للألفاظ وقد انتظمت في سياق فني معين، لتعطي معاني وإيقاعات حرص الشاعر عليها، لذلك نجد كيف أن تبديل الكلمات بمرادفها الدلالي كفيل بالقضاء على شعرية النص قضاء مبرماً. والمأساة التي يعاني منها الشاعر، والتي تغيب عن أذهان كثيرين، أن هذه المادة الخام التي يصنع منها الشعر، أعني اللغة، مادة مقاومة، بل شديدة المقاومة... فالرخام، مثلاً، الذي يتعامل معه النحات، لم يكن امرأة... أو حصاناً... قبل أن يحوله النحات إلى ذلك، لقد كان حجراً غشيماً فحسب.

أما الكلمة، التي يتعامل معها الشاعر، فقد حملت معنى ما لقرون طويلة، بحيث لا يستطيع الشاعر أن يفلت من ذلك المعنى المتداول، الذي تلوّث اللفظ به إلا بمهارة الشغل الشعري.

والشاعر لا يستطيع أن ينتج نصاً أصلياً وأصيلاً إلا حين يتمكن من استخدام الألفاظ استخداماً شخصياً، فيسمح لبعض معاني تلك الألفاظ بالدخول إلى حدائق آلهة الشعر، ويحرم المعاني الأخرى من ذلك النعيم. أي حين يعلّم تلك الألفاظ أن تقول ما لم تتعود أن تقوله، أو أكثر مما تعودت أن تقوله (حسب أدونيس).. وحين يجبرها على الانزياح الدلالي، بحيث يكون أي معنى معجمي لها إما عرضي، أو زائد، أو الأمرين معاً.

والنص العلمي، بحرصه على معادلة تكافؤ الدال والمدلول، يهدف إلى إنتاج نص واضح ووحيد المعنى، وهذا هو النص العلمي الجيد، الذي ينطبق عليه حد النص الذي لا اجتهاد معه.

يقول (السيد محمد الجرجاني) صاحب كتاب (التعريفات):

"النص، مالا يحتمل إلا معنى واحداً. وقيل مالا يحتمل التأويل".

فإن حصل النص على هذه الميزة يكون قد حقق نجاحاً باهراً، وهذا سر عظمته. وكل قراءة له تهدف إلى امتلاك هذا المعنى الوحيد، والفوز به، والإمساك بناصيته، عبر عملية شرح وتفسير وفهم متواصلة.

أما النص الشعري فيسعى إلى تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية باهرة ومدهشة ومفاجئة.... وغالباً ما يكون هذا هدفاً بحد ذاته، والهاجس الذي يؤرق الشاعر، على حساب مجرد الإعلام

والإخبار والوصف والتأريخ والبرهان.... والنص الشعري نص غني، حمّال أوجه، يفيض بالرؤى وبالمعاني، بعد أن تحطمت فيه، عن قصد وسابق تصميم، معادلة تكافؤ الدال والمدلول، ليكون متعدد الدلالات، يتجلى في معان متجددة ومتعددة، مع كل قارئ، بل مع كل قراءة.

وبعبارات أخرى، إن المعنى في النص الشعري يبقى مفتوحاً، قابلاً للتمعني باستمرار، ولا يمكن أن يمنح نفسه للمتلقي أبداً، لأن النص يعلن عن موته في اللحظة ذاتها التي يتم فيها امتلاكه.. وهذا ما يحدث مع النص العلمي (الفكري)، إذ يختفي في اللحظة التي يتم فيها استيعابه وفهمه، ويبقى المعنى، الذي من حق المتلقي أن يعبر عنه كيف شاء، بأسلوبه الشخصي... بل إن هذا التعبير الشخصي الخاص هو الدليل على امتلاك النص، وامتلاك المفاهيم التي يعبر عنها.... وهذا مالا يسمح به النص الشعري أبداً، الذي يحصّن ذاته بالشغل الفني وبالصفة التي تنتج بنية تستعصي على القارئ الكسول، لأنها تمانع، وتماطل بالمعنى، ولا تهب، إن هي وهبت، إلا طيفاً من أطياف المعنى، للقارئ المستحق، فتملأ نفسه غبطة ومتعة، بعد أن امتلك مهارة التعامل مع النصوص الشعرية، أي مهارة القراءة والتلقي، التي لا تكتفي بقراءة كلمات النص وفق مسطرة المعجم، وإنما بتجاوز ذلك إلى ما يمنحه من صور، وما يفيض به من علاقات مدهشة بين هذه الصور الحسية التي ينبني منها النص، لأن تزاوج الصور هو الذي ينتج المعنى، فالمعنى ليس في هذه الصورة أو تلك، إنما في العلاقة بين هذه الصور.... علماً بأن المعنى المقصود هنا هو معنى شخصي خاص بالمتلقي، يتناسب مع تكوينه الثقافي والمعرفي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي... وهذا ما لا يحدث، وما يجب ألا يحدث، مع النص (العلمي/ الفكري)، الذي يبقى المتلقي إزاءه مجرد زبون يستهلك ما يقدم له بسلبية شبه تامة.

2-أسلوب التفكير:

الفكر (العلمي) والشعر لا يسيران في طريق واحدة، وإن كانا يبحثان عن (وفي) شيء واحد هو الحقيقة. ومهما بدا الشعر غارقاً في الخيال، فيجب ألاّ يغيب عن بالنا أبداً أنه يسعى إلى الحقيقة ذاتها، لكن بأساليبه الخاصة، شرط أن نميز الحقيقة (العلمية) القابلة للتحليل... وللتجربة في كثير من الحالات، من الحقيقة الشعرية، الذاتية بطبيعتها، التي تقوم على الاقتناع بالدرجة الأولى.... دون أن يتطرق إلينا الشك بقيمة أي منهما.

أفلاطون ظن مخطئاً أن الشعر محاكاة للطبيعة التي هي محاكاة للمثال وللمطلق.

قد تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الفيزيقية والميتافيزيقية في آن معاً، ولكنها ليست أقل يقينيةً من أي منهما بحال من الأحوال. الحقيقة (العلمية) موضوعية، تنظر إلى الأشياء بحياد، وتراها كما هي بواسطة القوانين التي تحكمها...

أما الحقيقة الشعرية فذاتية، مفعمة بالخصائص العاطفية، ترى الأشياء وكأنها تمتلك بعداً إنسانياً، ومحاطة بجو عاطفي يفيض بالفرح.. أو الحزن.. أو العذاب.. أو الأمل.. أو اليأس.... وهذه الأشياء إما خيّرة أو شريرة... صديقة أو عدوة... مألوفة أو غريبة... جذابة أو منفرة. أي إن الحقيقة الشعرية تدرك الأشياء إدراكاً دراميأ (إن صحت العبارة)، والعلم، رغم تقدمه، لم يستطع أن يلغي هذا النوع من الإدراك.

وهذا ما يعرفه كل منا من خلال تجربته

الشخصية.. فالأشياء، رغم ما نعرفه عن حقيقتها العلمية، وعن القوانين التي تحكم تلك الأشياء تظل قابلة لارتداء ما تضفيه عليها مشاعرنا؛ وكل منا يحس بهذه المفارقة بين حقيقة الأشياء حسب معطيات العلم وقوانينه، وبين موقفه الشخصي منها. فنحن لا نتعامل مع الغروب ومع قوس قزح.. ومع الرعد.. ومع الصوت الجميل.... كمنبهات فيزيائية محضة، ولكننا، ونحن في خضم إدراكنا الدرامي للأشياء، لا ننوي أن ننكر الحقيقة العلمية أو القوانين العلمية، ولا نستطيع أن نتخلى عن توظيفها في حياتنا العلمية والعملية... ولكننا كبشر نحتاج لأن نكون قريبين من أنفسنا، ونحتاج إلى الشعر، وإلى الحقيقة الذاتية الخاصة بنا، لما تجلبه لنا من الغبطة الغامرة.... بل إن هذه الحاجة تزداد كلما أوغل الإنسان في مجاهل العلم الطبيعي مبتعداً عن عوالمه الذاتية، لأن ذلك أصابه بالتصحر الروحي، وبالخواء العاطفي والشعر، والإدراك الدرامي للأشياء، يساعد الإنسان في استرداد الذات.. وبعث الندوة في أعماقه.

والعلم (الطبيعي) لم، ولن، يستطيع إلغاء الشعر كأسلوب من أساليب ممارسة الوجود، ولا يستطيع أن يستأصل جذوة الشعر المتجذرة في أعماق هذا الكائن، وكأنها بعد من أبعاد تكوينه...

كل ما استطاعه أن يدلل على أن الحقيقة الشعرية غير موضوعية (حسب معاييره). إنه يحد من موضوعيتها ولا يستطيع أن ينال من حقيقتها ويقينيتها.

العلم يعتمد على التحليل، والتجربة إن أمكن، والبرهان، ودراسة الحالة دراسة موضوعية، بعيداً عن التأثر بما يلوثها من اختلاطات بغيرها... أما الشعر فإنه يحطم سحر التفكير التحليلي والبرهاني ليعلي من قيمة التأمل، والحدس، والامتلاك الكلي للأشياء، والكشف دفعة واحدة عن الحقيقة كنوع من الإشراق والإلهام. العلم يحاول أن يفهم المعطى وأن يكتشف القوانين التي تحكمه وتضبطه... أما الشعر فإنه لا يقبل بالمعطى، إنما يبشّر بالممكن، وبمستقبل مختلف، معتمداً على الحدس والصورة والخيال والتكثيف... والشاعر كالعرّاف- إنه الذي رأى، ثم عاد ليحدّث عن رؤيته (ورؤياه) الشاملة لكل ما في الوجود، والتي تتعالى عن الحالات الجزئية والفردية المعزولة.

فالشعر إذاً، فهم مختلف وعميق للذات وللوجود وللعالم...

فهم لا يلغي الحقائق الفيزيائية ولا ينتقص منها، بل يتجاوزها، ويحاول أن يؤنسنها.... إنه لا يقدم نفسه بديلاً عنها، لأن ذلك، إن حدث، يعني إهدار التراكم المعرفي، وما نجم عنه من تقنيات وأدوات.... جعلت حياة البشر أكثر يسراً في كثير من مناحي الحياة.

الشعر مغامرة جريئة، وفعالية عقلية راقية ومن نوع خاص، تحاول أن تفسر العالم، أو بالأحرى، أن تعطيه معنى، وأن تجبره على البوح بشيء من حقيقته. قد يبدو الأمر غريباً، لأن الناس اعتادوا أن يتركوا هذه المهمة إما للفلسفة أو للعلم، ولم يعتادوا أن يفسحوا المجال أمام الشعر ليحدثهم عن رؤيته ورؤياه كتفسير للكون وللوجود، مع أنه قادر على الذهاب أبعد من الفلسفة وأبعد من العلم... يقول الشاعر الصيني (لوتشي):

"نحن الشعراء، نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقا. إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق، ونسكب طوفاناً من القلب الصغير في

مساحة بوصة..."* نقلاً عن ماكليتش في الشعر والتجربة.* الشعر يعطي للحياة معنى مختلفاً، وهو طريقة من طرائق تفسير الحياة.. بل إنه كثيراً ما كان أعمق الطرائق حتى في الحالات التي يبدو فيها مشاغباً ومضاداً للحياة نفسها. وأزعم بأنه كان في الحالة الأخيرة أعمق منه في الحالات الأخرى، وأصدق، وأكثر فعلاً وتأثيراً.

3-الاستقلال:

الشعر، والأدب عموماً، تشكيل لغوي، هو التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وقيمها وطموحاتها... وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معاً، عبر أفراد تجلّت فيهم، وتوهّجت في أعماقهم، ملامح أمتهم وخصوصيتها، وانفتحت عقولهم وتجاربهم على إنجازات الإنسان في كل زمان ومكان.

فالشعر بما هو تعبير عن فكر الأمة وحياتها... يعد تعبيراً تاريخياً، أي تعبيراً متطوراً، يتجلى بأشكال متجددة، ويكتنز بمضامين متغيرة، بعضها من بعض، في تطور تاريخي متماسك، يتحاشى الطفرات والقفزات.

وبما هو من إنشاء العقل والخيال معاً، فهو ليس وصفاً أو محاكاة فقط، وليس انعكاساً ساذجاً للواقع؛ إنه خلق وإبداع في حقيقته وجوهره، يستغرق الواقع والممكن معاً.

وبما إنه من إنتاج أفراد، فهو تعبير ذاتي أصيل، موسوم بطابع مبدعه، يحمل بصماته الشخصية المتمايزة والمتفردة. وهذه الذات المبدعة لا تكتفي بنفي خارجها وإنما نعمل على إبداع هذا الخارج على صورتها ومزاجها وحسب وعيها.. ثم لا تتورع عن إعطاء هذا الخارج (الذي أبدعته) طابع اليقين والضرورة والكليّة... وأزعم بأن مقولة (ت. س. اليوت) عن المعادل الموضوعي جاءت من هنا.

فالخارج في الشعر، وفي الأدب والفنون عموماً، يتحدد بمزاج الذات المبدعة، وبمدى وعيها، وبحرصها على البعد الجمالي... ولا يتحدد بتركيب الموضوع ومعطياته.

ومع ذلك، فالشعر ليس عملاً ذاتياً محضاً، ولا يمكن، من ثم، وضعه خارج الواقع والتاريخ.. وكونه إنتاجاً شخصياً بالدرجة الأولى لا ينأى به عن إشراطات الواقع والتاريخ والمؤثمرات الاجتماعية والإنسانية... والواقعية عموماً. هذا إذا لم ننس أن منتج النص الشعري نفسه يتأثر بما يكوّن شخصيته من عوامل ومحددات وإشراطات: فيزيولوجية واجتماعية واقتصادية ونفسية وأخلاقية وسياسية وأيديولوجية.... أي إن الشاعر محكوم بمؤثرات قادمة من خارجه، وعى ذلك أو لم يع.

وبعبارات أخرى، إن النص الشعري لا يمكن أن ينهض بذاته، متحاشياً تأثير العقل والواقع والتاريخ وشروط الحياة ومعطياتها... فهو يرتبط مع النشاطات الإنسانية، ويستلهمها في مضامينه، وفي الأشكال المتطورة التي يعبر بها عن تلك المضامين، دون أن يكون ذلك على حساب المستوى الجمالي والفني. وليس صحيحاً أن الحضور القوي للواقع ومعطياته كان حائلاً دون الارتقاء الفني حين يُقَيَّض له الشاعر الحقيقي.

أقول ذلك لأن ارتباط الشعر بمحيطه ارتباط حتمي لا فكاك منه، ثم، إن الشعر ينطلق من الوعي، بغضّ النظر عن ادعاءات بعض الشعراء.

لأن الشعر، والأدب عموماً، لا يمكن أن يكون شعراً حقيقياً وأدباً حقيقياً إلاّ إذا وعى ظروف محيطه، ووعى حقائق الحياة عموماً، ثم قام بتمثلها وامتلاكها، ليعيد إنتاجها في إهاب

المفروض أن يمتلك الشاعر الحديث طاقة تخييلية جبارة، لم يكن شاعر الأسطورة قادراً على امتلاكها.

ابن عربي له رأي فيما يخص الصغر والكبر. ولكنه ظل ينظم علومه ومعارفه نظراً لأهمية الشكل الشعري.

شكل جميل، يكون قادراً على تمويه ذلك الواقع، وإخفاء الأيديولوجيا التي ينطلق الشاعر منها، ويكون قادراً، كذلك، بمكره الفني، على تضليلنا وإقناعنا ببراءته وعفويته... وبراءة الأحاسيس التي يعبر عنها وبساطتها.

فالشعر الجيد يخفي العام القابع في صميم هذا الخاص والذاتي والشخصي.... والشعر إذ يموّه العام فإنه لا يحط من قيمته أو يتبرأ منه.. لأنه، بكل بساطة، يؤمن بأن العام أسمى من الخاص، وأن المطلق أسمى من النسبي... ولكن تقنية الشعر، والفن عموماً، وطبيعته، تجعل العام يتجلى في الخاص، والمطلق في الفردي، والعقل في الشخص... إذ بدون الخاص والفردي والشخصي لا يكون العام والمطلق والمعقول... أكثر من إمكانية مثالية مجردة... وهنا تكمن مهمة الناقد والمتلقي، ليكشف عن هذا العام والمطلق والمعقول المتموضع في صلب هذا الذي يتظاهر بغير ذلك.

ويبقى هاجس الشاعر هاجساً جمالياً بالدرجة الأولى... ويبقى النص الشعري، الذي ولد في الأساس متناقضاً مع النصوص التي تستخدم اللغة استخداماً نفعياً أداتياً، ليستخدمها استخداماً تشكيلياً، بحيث يصبح النص بنية فنية مكتفية بذاتها، ليست مضطرة للحصول على مصداقية ما من خارجها.... ويغدو النص أقرب ما يكون إلى اللعب بالكلمات.. وبالصور، طالما أن الكلمات لا تقل شأناً عن المعنى الذي ندبت لحمله، وطالما أن الصور، والتعبير بواسطتها هو استراتيجية التعبير الشعري. يقول (عبد القاهر الجرجاني): "واعلم أن الداء الدوي، والذي أعيى أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلا ما فضل عن المعنى، يقول: ما اللفظ لولا المعنى؟

وهل الكلام إلا معناه؟....."*. وهو رأي كان الجاحظ قد سبق إليه حين قال: "إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير....".

فجودة النص الشعري لا تتأتى من معانيه، إنما من بنيته الفنية الأصيلة والمتفرّدة، التي يتم إنتاجها تحت الإشراف المشترك للعقل والخيال معاً، مع تخلّي العقل عن دور المنطقي ليقوم بدور التخييلي.

عموماً، يمكننا القول: إن النص الشعري نص مستقل بذاته، لا يستمد مصداقيته من وقائع تاريخية معينة وإن تحدث عنها، فهو، والحالة هذه، لا يعد وثيقة تؤيد سواه.. لأنه يتناول الأحداث الماضية والحاضرة بطريقة تختلف عما جرت فيه في سياق التاريخ... بل ربما ناقضت ذلك السياق؛ فالشاعر حر في تناول الأحداث بما يتناسب مع رؤيته ورؤياه.. بل كثيراً ما تناول الأحداث الماضية كما كان يجب أن نجري وليس كما جرت فعلاً.

فللشعر حقيقته الخاصة به، أو فلنقل طريقته في البحث عن الحقيقة، التي تختلف عن الحقيقة الفيزيقية والميتافيزيقية في آن معاً، ولكنها ليست أقل يقينية منها بحال من الأحوال كما سبق وذكرنا... نعم، قد تختلط الحقيقة الشعرية أحياناً بالحقيقة الميتافيزيقية.. ولكنها تبقى ذات هوية أخرى متمايزة. فالشعر مكتنز بأعمق النوازع الإنسانية، وليس من طبيعته، ولا مطلوباً منه، الاهتمام بمشكلة نظرية مفردة.. فهو أكبر من أن

ينصب في مساقات نظرية واحدة، وأكبر من أن ينشغل بخدمة أيديولوجية معينة، لأنها ستفرض نفسها ومقولاتها على الشاعر (كسرير بروكست)*.

لذلك نجد الشعراء الذين فاتتهم هذه الحقيقة، وانهمكوا في معمعة النضال الأيديولوجي، بقوا على سفح الشعر الحقيقي يجترّون شعاراتهم وخيباتهم.... هذا لا يعني أن الشعر لا قضيّة له.... قضية الشعر هي الإنسان.. ومصير الإنسان... والحقيقة... لكن دون أن يؤطر نفسه في خدمة أيديولوجية بعينها.. حتى في هذه الحالة الأخيرة، والتي لا يمكن للشاعر الإفلات منها، طالما أنه إنسان، والإنسان حيوان أيديولوجي...

نجد أن الشاعر الحقيقي يهتم بالشعر أكثر مما يهتم بالمقولات الفكرية والأيديولوجية التي يؤمن بها ويدافع عنها... إنه يهتم بكيفية القول.. وبشكل القول.. وببنية النص الفنية... أكثر مما يهتم بمضمون القول.. هذا ما عبر عنه الجرجاني والجاحظ كما سبق وذكرنا، وهذا ما عبر عنه (فيكتورهوغو) بقوله: حين أقف لأختار بين الشكل والفكرة فإنني أنحاز للشكل. مع لفت انتباه القارئ إلى أن الشكل، في الشعر.. وفي هو فكرة جميلة بحد ذاته، إذ الخاوي الذي لا يدل على شيء.

*نقلاً عن الشعر والتجربة لماكليتش.

والشاعر، إذ ينحاز إلى الش الشعرية، على حساب المضمون الشعري... ليس إنساناً معزولاً أو غريباً عما حوله، أو منبّتاً عن ثقافة عصره، وعن التراكم المعرفي الذي حصّله الإنسان، أو عن قضايا مجتمعه وأمته.... على العكس تماماً، الشاعر من أكثر الناس التزاماً بقضايا الإنسان والوطن، ومن أكثرهم ثقافة واطلاعاً (أو هكذا يجب أن يكون)، ولكنه لا يسمح لذلك بالظهور الفجّ في نصه، لأن الشعر (الحقيقي) هو ابن الإنسان، مشغول بما يشغل الإنسان، وقضايا الإنسان موجودة بقوة في النص الشعري، والموقف من هذه القضايا يشكل رؤية الشاعر، ومشروعه الذي يشتغل عليه.. لكن المهم فنياً أن يبقى ذلك محجوباً بقناع الشغل الشعري.. لأن ما اقترفه بعض الشعراء من آثام بحق الشعر، وبحق القضايا التي دافعوا عنها، وبعضها نبيل، حين جعلوا من نصوصهم منشورات سياسية وأيديولوجية، جعلنا نرفض مسبقاً، أن تبقى أية قصيدة تحمل خطاباً سياسياً في دنيا الشعر.. مع أنني من المؤمنين بأن لا محرمات في الشعر، ولا خطوطاً حمراء تحت أية موضوعات، وأنّ من حق الشاعر أن يتناول أي موضوع شرط ألاّ ينسى أنه شاعر أولاً وقبل أي اعتبار آخر، وأن للشعر أدوات وضوابط ومتطلبات وأساليب و.......

وليس أقتل للشعر من أن يكون تابعاً لسلطة تقع خارجه، أيّاً كانت هذه السلطة، لأنها ستبعد الشاعر عن جوهر الشعر، وعن ناره المقدسة، وكما قال الشاعر (ييتس): "تستطيع جميع الأشياء أن تلهيني عن صناعة الشعر، فمرة ألهاني إغراء وجه امرأة، ومرة ما هو أسوأ من ذلك، حاجات مزعومة تتطلبها بلادي التي يقودها الحمقى...". باستطاعة الشعر، إذاً، أن يسكن العالم، العالم الحقيقي والواقعي، بل وعالم السياسة ذاته... لكن ممارسته، حينئذ، ليست بالأمر الهيّن، لأن استخدام الشعر في اللجاج السياسي.. والأيديولوجي.. والفكري عموماً... أمر تحرمه طبيعة الشعر.. فالشعر، في الشاعر، أكبر من السياسي ومن الأيديولوجي فيه.

*أرسطو بعد أن اكتشف أن الشعر أكبر من مجرد الوزن يقول: إن هوميروس هو الشاعر أما أمبادوقليس فطبيب.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

القصة القصيرة الفلسطينية

دراسة...ياسين فاعور

الأسطورة

بين الدين والفكر والشعر المعاصر

غزوان أحمد علي

الأسطور، منشؤها، أنماطها:

لعل أبسط تعريف للأسطورة أن تقول: "هي القصة أو الحكاية التي تحوي مزيجاً من مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية"(1) والتي تهدف إلى جلاء حقيقة الحياة أو تغيير (تحريك) ثوابت الواقع، أو إعطاء تفسير خيالي ميتافيزيقي Metahpysical لأصل عادة أو مادة أو اسم. أمّا التعريف الأكثر اتفاقاً بين العلماء والباحثين المختصين فيرى: "أن الأسطورة قصة أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى والقديمة، مفسرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية كالآلهة، وأنصاف الآلهة، والأبطال عبر خوارقهم ومعتقداتهم الدينية"(2).

****الخيال الشرقي كان ولا يزال أكثر خصوبة واتساعاً من نظيره الغربي ولهذا نشأت لديه أسطورة البعث.***

ويعدّ البحث عن تاريخ أو كيفية نشأة الأسطورة ضرباً من المستحيل نظراً لاقتران نشأتها بالمحاولات الأولى لتفسير الظواهر الطبيعية من كسوف وخسوف وزلازل وأعاصير والتي أوحت جميعها للإنسان إيحاءات كثيرة خلقت لديه مماساً حسياً- قلقاً- بين تلك الظواهر الخارقة وبين حاجته لتأليف أسطورته المفسّرة لها.

والسبب السابق الذي يمنع من معرفة نشأة الأسطورة هو نفسه الذي يجعل منها ظاهرة عالمية، فالأسطورة ظاهرة مشتركة لدى جميع الأمم في مراحل نموّها الأول إلاّ أنها ورغم عالميتها تتدرج في عدة أنماط تختلف فيما بينها في الهدف والسبب والصيرورة، فهناك(3) أسطورة الطقس (العادة أو التقليد) السّرديّة Ritual Myth، وأسطورة الأصل (أصل تكون الأشياء) Genesis Myth، وأسطورة العبادة Cult Myth، وأسطورة البطل الشعبي Folk Hero Myth، وأسطورة البعث (القائلة ببعث الإنسان بعد موته) Resurrection Myth. وفي نظرة استقرائية تقريبيّة نجد أن نسبة حضور هذه الأنماط مجتمعة تتفاوت من أمة إلى أخرى، ففي اليونان مثلاً تميّز حضور نمط الأصل Genesis أكثر من غيره كأسطورة نرجس (Accuo) أو (Narcissus) –مثلاً–، والتي تبيّن لنا أن أصل تسمية زهرة النرجس يعود إلى شاب اسمه (نرجس) عاقبته الآلهة لغروره وتكبّره على النساء بأن ساقته إلى غدير صاف يرى فيه صورة وجهه معكوسة في الماء فيقع في غرام نفسه ويمضّه الحزن فيقضي نحبه في الغدير، وعند البحث لا يعثر إلاّ على زهرة تنمو على حافة الماء هي

(النرجس)(4).

أمّا في بلاد الشرق (الكنعانيين والبابليين والمصريين) فمن جملة الأنماط الأسطورية التي كانت سائدة يتميّز نمط أسطورة البعث Resurrection (الحياة بعد الموت) وربما يرجع هذا التمييز إلى أن الخيال الشرقي كان –ولا يزال– أكثر خصوبة واتساعاً من نظيره الغربي، أو ربما لأن حياة واحدة لا تكفيهم (كما عند الفراعنة مثلاً)! والأمثلة على تلك الأنماط كثيرة وسيتمّ سردها في توزيع متتال..

ونحن إذا ما عدنا إلى تعاريف المختصين للأسطورة نجدها تتكلم عنها كتفسير لظواهر الحياة وأصل موجوداتها –كأسطورة نرجس مثلاً– أو تفسير لمعتقداتهم إزاء ظواهر سماوية إلهية – كأساطير البعث والقيامة– وبمعنى آخر نجد نوعين من الأساطير من حيث الهدف، نوع يهتم بطبيعة الحياة على الأرض، ونوع يهتم بطبيعة الحياة في السماء، وبمعنى آخر: نوع يهتم بالمعلومات وآخر يهتم بالدين، والذي يواجهنا هنا:

هل كانت الأسطورة مظهراً للفكر أم مظهراً للدين، أم مظهراً خاصاً بطبيعته قد يتأثر بكليهما معاً؟

هل كانت الأسطورة مظهراً للفكر أم مظهراً للدين، أم مظهراً خاصاً بطبيعته قد يتأثر بكليهما معاً؟

للإجابة على هذا السؤال لابد لنا من البحث عن نقاط مشتركة –أو غير مشتركة– بين كل من الأسطورة والدين من جهة، والأسطورة والفكر من جهة أخرى..

أولاً: العلاقة بين الأسطورة والدين (البعث والقيامة):

هل كانت الأسطورة مظهراً دينياً أم مظهراً تأثّر بالدين؟

أشار بعض الدارسين إلى علاقة متبادلة ما بين الأسطورة والدين تقوم على حاجة الديانات القديمة إلى قصص تدعمها نظراً لأن غالبية الناس يبنون آراءهم في الدين على القصة أولاً وأخيراً، ومن هنا كانت علاقة رجال الدين بالأساطير، وذهب هؤلاء إلى أن الأسطورة لا تفسر معتقدات الناس وتقاليدهم بل (تسبب) تلك المعتقدات والتقاليد، وبمعنى آخر: إن الأسطورة (أسبق) من العادات والتقاليد، وهذان السببان (السببية، الأسبقية) حريّان بأن يجعلا من الأسطورة مرجعيةً دينية لازمة للمتعبدين..

ولكننا إذا عدنا إلى منطلقات تلك النتيجة لوجدناها مقلوبة رأساً على عقب، فالأسطورة لا يمكن أن تكون سبباً للتقاليد أو سابقة لها، فأسطورة آلهة الحبّ (فينوس، مثلاً) لم توجد قبل أن يكون هناك حب بين الناس، والأمر نفسه ينسحب على عادات كثيرة، كغروب الشمس في البحر، الاستيقاظ في الصّباح.. كلّها عادات نسجت عليها حبال الأسطورة لتفسّرها، وبالتالي فالعادة سابقة للأسطورة وليس العكس، وعندما يكون الأمر كذلك تتضح تلك العلاقة بين رجال الدين والأساطير، فنحن لا نقول: خلق رجال الدين الأساطير كشرائع دينية لازمة للمتعبدين، بل نقول: استخدم رجال الدين الأساطير لتأكيد تلك الشرائع –المعتقدات– ولقد كان رابرتسن سميث (R.Smith) من أوائل الدارسين الذين فصلوا الدين عن الأسطورة حينما قال في بداية كتابه Religion of Semitic (معتقدات الشعوب السّامية: ((إن الأسطورة ليست جزءاً من دين قديم لأنها ليست في شريعة الدين ولذلك كانت غير لازمة للمتعبدين))(5).

فالأسطورة إذاً ليست مظهراً دينياً، بل مظهر تأثر بالدين، ومعروف أن علاقة التأثر والتأثير لا تكون بين متماثلين بل بين مختلفين، إذاً فطبيعة الأسطورة ليست طبيعةً دينيةً؛ ولكي لا يبقى الكلام مجرد تنظير نستطيع أن نسرد مثالين،

واحداً في زمن الآلهة المتعددة وآخراً في زمن الإله الواحد.

أ-أسطورة

(تموز) أو (أدونيس)(6)

"الذي ولد من أمّه التي سحرت نفسها إلى شجرة المرّ، ومن جذعها ولد، وعشقته آلهة الحب (إفروديت أو فينوس) إلاّ أن أختها (بروسربين) آلهة العالم السفلي -وهي باسم (مناة)(7) عند العرب الجاهلية الأولى Mamnatu- حاولت أخذه منها، ويتوالى الصراع بين الأختين، فيحكم كبير الآلهة بأن يعيش (تموز) نصف العام فوق الأرض مع (فينوس)، ثم يموت ليكمل العام تحت الأرض مع (مناة) والجدير بالذكر أنه بموعد بعثه تكتمل الحياة على وجه الأرض وتكون الشمس في أوجها"، تبين لنا هذه الأسطورة أن خصوبة الأرض وعطاءها للإنسان يعود لبعث (تموز) (أدونيس) من عالم الموتى إلى عالم الحياة، والإنسان -كما هو معلوم- يفرح لقدوم الخصب والربيع والحياة، ولكن: هل مرّ على الإنسان القديم -مثلاً- زمن لا خصوبة فيه ولا فرح فأتت الأسطورة فسببت الفرح؟ أم أن هذه الأسطورة وجدت لتفسّر هذه الخصوبة وبالتالي هذا الفرح الكوني بقدوم الربيع (الحياة)!

ب-أسطورة

الطائر فينيق(8):

تقول الأسطورة: "إن فينيق طائر يعيش ألف سنة، وبعد انتهائها ينبعث في عشّه لهيب فيحرقه، لكن تبقى فيه بيضة يعاود منها (فينيق) الحياة، وإن هذه القيامة أعطيت لـ (فينيق) من عند الله، لأنه الطائر الوحيد الذي استنكر أكل (حواء) من الشجرة المحرّمة". تبين لنا الأسطورة كيفية خلود (فينيق)، أمّا عن سببه فواضح جداً ذلك الاستخدام الديني المباشر للأسطورة لتأكيد فكرة أكل (حواء) من شجرة التفاح المحرّمة! فالأسطورة إذاً أتت لتدعم المعتقد وليست كمعتقد، وهي بالنسبة للدين كالزخرفة بالنسبة للبناء لا يؤثر على قوته عدم وجودها، ولعلّ خير ما يبين لنا حيادية الأسطورة عن الدين ما آلت إليه نهاية ملحمة (جلجامش)، جلجامش الذي حاول جاهداً أن يحصل على الخلود لكن دون جدوى -فقد قررت المقادير أن لا خلود ولا حياة ثانية للبشر -وانتهت الملحمة بنصيحة لسدوري (صاحبة الحانة) لجلجامش(9):

"إلى أين تسعى يا جلجامش/ إن الحياة التي تبغي لن تجد/... فليكن كرشك مملوءاً على الدوام/ وكن فرحاً مبتهجاً نهار مساء/ وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك/ وارقص والعب مساء نهار/ واجعل ثيابك نظيفة زاهية/ واغسل رأسك واستحمّ في الماء/ ودلّل الصغير الذي يمسك يديك/ وأفرح الزوجة التي بين أحضانك/ هذا هو نصيب البشرية..."

-الجاهلي مثلاً- قد فهم حقيقة أساطيره وبُعدَها عن الدين (الروح)، فهو عندما صنع من صنمه التمري إلاهاً- أسطورياً- يُعيْنه في إشكالاته الرّوحية عاد وأكله ليحلّ إشكال الجوع لديه على الأقل!! وعندما التمس من صنمه البركة في رحلة الصيد عاد ليجد ثعلباً يبول عليه فسارع وحطم الصنم قائلاً:

أربّ يبول الثعلبان برأسه

ألا ذلّ من بالت عليه الثعالب!

****لقد عبد العرب نخلة نجران كالآلهة وكانوا يزينونها سنوياً بأزياء نسائية ملونة وقد ظل هذا التقليد حتى عصر القاهرة الفاطمية.***

ثانياً: العلاقة بين الأسطورة والفكر:

ينطلق كثير من الدارسين من أن الأسطورة -وباعتمادها على الخيال- تشكّل مرحلة من مراحل التفكير الإنساني في محاولته لإدراك عالمه المحيط وقد يبدو هذا المنطلق قريباً من الصواب، ولكننا إذا حاولنا تفنيده لخرجنا بنتيجة تبتعد كثيراً عمّا يخصّ الفكر.. فالخيال المستخدم في الأسطورة يختلف عن الخيال العلمي اختلافاً جذرياً، ولتوضيح ذلك الاختلاف نقول: قد يستطيع المرء أن يتخيل جملاً على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على رأس جمل، أو طائراً له أربع قوائم أو فرساً له جناحان أو حماراً له رأس إنسان.. وما شاكل ذلك، ولكن هذا التخييل لا يمت إلى العلمية لا من قريب ولا من بعيد، فأي علم هذا سنصل إليه يجعل للحمار رأس إنسان؟! صحيح أن وقائع العلم ومتغيراته وما صار إليه الراهن العلمي عبر الاستنساخ وغيره تجعلنا نتصور إمكانية حدوث المعجزات، كمعجزة (بساط الريح) مثلاً والتي انتهت إلى الطائرة- أو المركبة الفضائية- إلاّ أن هذا البساط (الطائرة) قد يتحول -وفي رمشة عين- إلى ذبابة، أو منزل، أو حتى إلى (وردة غاردينيا!) عبر خيال الأسطورة اللاعقلي! إن هذا الخيال -ونظراً لحيادية العقل عنه- أشبه ما يكون بالحلم، لأن الشرط الأساسي للحلم هو غياب العقل عبر (النوم) حيث تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرةً عن النزعات المصطرعة في نفس الحالم، ويبدأ تكثيف عشوائي لمجمل الأحداث التي تعرضت لها مشاعره، وتتم تكملة نهاياتها بطريقة سوية أو غير سوية- كالمشي على الغيوم مثلاً، أو مقابلة الموتى- كل هذا والرقيب العقلي حيادي تماماً؛ ونحن عندما نجرّد العقل عن الأسطورة لا نجرد قدرتها على التفسير إطلاقاً، بل نحاول أن نبحث في طبيعة هذا التفسير، فهي -حقاً- تفسير لظواهر الطبيعة ولكنه تفسير خيالي حالم لا يمت إلى المنطق العقلي التجريبي بصلة.. وكشاهد على تلك الطبيعة الحالمة في التفسير الذي تقدمه الأساطير نذكر ما جاء لدى أساطير الشعوب القديمة حول شجرة النخيل، صحيح أن شجرة النخيل بحدّ ذاتها ليست أسطورة -فهي كانت وما تزال موجودة حتى الآن- ولكن وجودها التاريخي يتداخل مع فكرة البعث، القيامة (الأسطورية في ذلك الوقت) بقوّة شديدة، لأننا نجد أن تلك الشعوب قد حاولت أن تفسر عمليات إخصاب النخيل أو ما يعرف (بالطلوع) أو (التلقيح) والتي بدونها لا تطرح النّخلة أو تثمر بأن نسجت أساطير عدّة تلبس النخلة لبوس البعث والقيامة.. ولبيان ذلك نعود إلى الأساطير التي تناقلت أخبار (فينيق) فقد كانت تسميه أحياناً بطائر النخيل(10)، كما أننا نجد أن الفينيقيين قد وحّدوا(11) بين النخلة -والتي اعتبرها الساميون شجرة الحياة في جنة عدن- وبين آلهة الإخصاب الجنسي والتشعير (عشتروت) أو (عشتار)، فقد كانت النّخلة هي شجرة (عشتروت) المقدسة، ومن ثمرها -أو تمرها- تسّمت (عشتروت)، ومن اسم تمرها أيضاً جاء اسم الإله (دامور) أو (تامور) أو (تامير) أي: التمر(12)، بالإضافة إلى أن النخلة كانت شجرة الميلاد أو شجرة العائلة عند كل شعوب غرب آسية، ومن اسمها جاءت تسمية (فينيقيا) أو فينيق (أبو الفينيقيين)(13).

وقد عبد العرب نخلة (نجران) كالآلهة، وكانوا يزينونها سنوياً بأزياء نسائية ملوّنة، وهو تقليد ظل سارياً حتى عصر القاهرة الفاطمية.. بل والمملوكية(14).. والطريف في الأمر أن تلك

***بعد نفي المظهر الديني والمظهر الفكري بقي المظهر الفني فالأسطورة هي فن وحسب.**

الطريقة الحالمة في التفسير استمرت حتى عصر العقل والمنطق والدين؛ فنحن إذا ما استقرأنا بعض شخوص المتصوفة –مثلاً– لرأينا بوضوح مبين حجم ذلك الأثر الأسطوري على بحوثهم التي تعدّ النخلة تالية في الخلق كحوّاء –غصن الحياة– فقد ذكرت تلك البحوث(15) "أن الله –سبحانه– لما خلق آدم فضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها النخلة"! وواضح أن ذلك الاستنتاج لم يصلوا إليه لا عن طريق الدين ولا عن طريق العلم، وإنما بتداعيات الخيال الحالم، ذلك الذي يحكم طبيعة الأساطير جميعها فيقدّم أي تفسير يشاء لأي حدث يقع أمامه، والأمر هنا لا يقتصر على الحدث فقط، بل يتطاول ليشمل الاسم الجامد – الأصل– أيضاً؛ فنحن إذاً ما عدنا إلى أسطورة نرجس Narcissus –مثلاً– ورأينا كيف قامت على تفسير وجود زهرة النرجس، وتبيّنا طبيعة ذلك التفسير لوجدنا أنه يشطح بعيداً جداً في الخيال الحالم ليعلّل وجود زهرة النرجس إلى شابّ كان اسمه (نرجس)، وحوّلته المقادير لسبب ما إلى زهرة!.. على ضوء ما سبق يتبين لنا جليّاً أن طبيعة تلك التفاسير الأسطورية هي طبيعة حالمة لا علاقة للمنطلق التّجريبي بها أبداً، فهي فسّرت حادثة إخصاب النخيل على أن هذه الشجرة هي آلهة الإخصاب الجنسي (عشتروت)، أو أنها شجرة الحياة في جنّة عدن، أو طائر الفينيق الذي يبعث بعد كل موت.. وكل تلك التفاسير لا تمت إلى المنهج العلمي لا من قريب ولا من بعيد، صحيح أنها تنطلق من حادثة علمية – الإخصاب– إلاّ أنّها تسير وفق ما يقودها خيالها الحالم لدرجة قد تصبح النخلة فيها آلهة تخلق وتبعث وتميت وتحيي، أو على الأقل كائناً خالداً في جنة عدن.. أو ثاني مخلوقات الله، فلا غرو إذاً– وقد آل الأمر إلى ما آل إليه– أن نبعد الأسطورة عن منهج العلم ونبحث عنها في منهج آخر يتلاعب بالدنيا كلها كما يتلاعب الحلم بها، ألا وهو (الفن) ذلك الذي يتناول الدين بطريقة ليست دينية، والفكر بطريقة ليست فكرية، والخيال بطريقة ليست خيالية! وهو السّرّ في بقاء الأسطورة حية مستمرة حتى عصرنا الحالي الذي يقع تحت سيطرة (الإله الواحد) من جهة و (العقل التجريبي) من جهة أخرى، ولا يخفى على أحد أن كلا الاتجاهين من أشدّ الأمور رفضاً للأسطورة وطبيعتها!

ثالثاً: العلاقة بين الأسطورة والفن:

بعد أن نفينا عن الأسطورة المظهر الديني والمظهر الفكري، لم يبق أمامنا إلاّ أن تقول: إن الأسطورة مظهر فني، لكن هذا لا يكفي إلاّ إذا شرعنا نسوق أدلة وشواهد تدعم مقولة "إن الأسطورة فن –وحسب"، ولبيان ذلك نبدأ من النهاية، من الفن المعاصر، وتضمينه لقدر عظيم من أساطير البشرية جميعاً، حتى إننا لنجد –وفي نظرة استقرائية سريعة– أن قسماً لا بأس به من الأعمال الفنية والشعرية الخالدة ماهو إلاّ صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير المغرقة في القدم، أو أنه قد ضمن الأسطورة واستخدمها بشكل يتناسب مع مدى تماسّها مع خيالات الإنسان في كل عصر من العصور وهنا نواجه السؤال الأكثر أهمية:

ماهي طبيعة تلك العلاقة القديمة الجديدة بين الأسطورة والفن(*) (الشعر)؟

لكي نحدد الإطار العام لصيغة العلاقة ما بين الأسطورة والفن لابدّ أن ننطلق من أربع مساءلات وهي:

جميع معاني كلمة سطر تتجه بشكل أو بآخر إلى معنى البداية من كلمة كتب أو خطّ أو تحدث.

1-ما علاقة الأسطورة بالمعجزة؟

2-ما علاقة الأسطورة بالبدايات؟

3-ما سبب حاجة الشاعر المعاصر للأساطير البدائية؟

4-ما طبيعة المزايا المتقاربة بين الأسطورة والشعر المعاصر؟

يحاول بعض النقاد أن يربط بين الأسطورة وبين الكلمة الأولى في البشرية، فقد كان ظهور الكلمة الأولى في حياة الإنسان معجزةً لم يعد لها في حياته من بعد معجزة أخرى، لقد كانت الكلمة عند ذاك هي المقابل لكل وجود(16)، ولا يخفى على الدارس ذلك التقارب اللفظي والمعنوي في اللاتينية بين (Myth) الأسطورة، وبين (Mystery) اللغز الغامض، وبين (Mystic) الرمز الإلهي الغامض! وهذا يخدم -ولاشك- فكرة تقابل الأسطورة بالبدايات.. وعند تحقيق ذلك في اللغة العربية نبحث في مادة (سطر) من معجم يأخذ بأوائل الكلمات -على سبيل المثال- فنجد(17): "سطّر: أي ألّف الأساطير، ومنه: سطّر العبادة: أي كتبها، وسطّر عليه: إذا جاءه بأحاديث تشبه الأباطيل وزخرفها له، والسطر هو الخط والكتابة -وفي معنى آخر هو الدّارس العافي، أو خط الأثر الأول الذي يشيحه متتبع الأثر- والمسطرة (عند العامّة) هي الجزء الأوليّ الذي يُأخذ من البضاعة ليكون مثالاً له تعرف به صفته".. وفي القرآن الكريم(18) "إن هذا إلاّ أساطير الأولين"، "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا"(19)؛ والملاحظة هنا أن جميع معاني كلمة (سطر) تتجه بشكل أو بآخر إلى معنى البداية من كلمة كتب أو خطّ أو (تحدّث)، وهذا يخدم أيضاً فكرة تقابل الأسطورة بالبدايات -لفظياً ومعنوياً- وعندما نتابع التطور الدلالي لتلك المفردة نجد أنها تطلق على كل ماهو غير معقول، أو مبالغ فيه لدرجة اللاّمقبول، كأن يقال: (أسطورة النازية) أو (أسطورة الجيش الذي لا يقهر) أو (أسطورة مثلث برموداً) و...، فتطور هذه الكلمات مرتبط بتطور منهج التعبير من جهة وبالحاجة الحيوية للإنسان من جهة أخرى، ولكن ورغم تطوّر مناهج التعبير العلمي، ورغم كل شيء فقد ظلّ منهج التعبير الأسطوري -في صورته الرمزية- يعلن عن نفسه في كل تعبير إنساني لدى جميع الشعوب وفي جميع الأزمنة، ولعلّ الظروف العالمية المعاصرة (العربية خصوصاً) لم تعد تجد في المناهج العلمية ولا في غيرها وسيلةً كافية لتفهم كل التناقضات والتوازنات والانزياحات الخلقية والتربوية، والمفارقات المتشعبة بين أحوال المجتمعات الإنسانية، وحتى بين أحوال الجوّ ومآسيه، والتي تجعل من الحياة خضماً مبعثراً مشرذماً ممزقاً.. فلا العلم ولا المنطق ولا غيرُها بات قادراً على إعطاء حلول لهذا الوضع السديمي اليائس إلى ما لا نهاية، وحدها الأسطورة تستطيع أن تنقذ أحلامنا من اليأس والقنوط.. فـ (تمّوز) -مثلاً- والذي يقابل هنا (التفاؤل) يستطيع أن يقوم من موته (اليأس) في بداية كل دورة حياة جديدة! ولعلنا أحوج ما نكون عليه الآن إلى مثل هكذا قيامة! وإلى مثل هكذا (تفاؤل)، خصوصاً وأن واقعنا الراهن يستحيل إلى همم مبعثرة يأكلها التشاؤم واليأس والخيبة، والتمرد اللاّوعي الرافض لكل شيء على الإطلاق.. والذي يوصل صاحبه إلى حلّ لا يمت إلى عروبته بصلة، وأمام هكذا وضع يائس لم يبق للشاعر العربي سوى أن يحاكي (الحلم الأسطوري) لأجل استعادة العرب تفوقهم القديم وبعث الحياة العزيزة فيهم من جديد، ولكن أن تقوم الأسطورة بمهمة تعليمنا كيف نتفاءل، أو كيف نحلم بالتفاؤل تكون قد اقتربت كثيراً -وإلى درجة المطابقة- من وظيفة الشعر، والتي حدّدها الناقد(20) بقوله: "وظيفة الشعر

الأسطورة القديمة كانت تفسّر الظواهر الطبيعية الغامضة والمستحيلة على الفهم من خلال خلق كائنات خيالية.

ليست بتقديم الخدمات، فهو لا يقدم الفائدة المباشرة التي يقدمها الخبز -مثلاً-، بل الفائدة الحقيقية من الشعراء أنهم يعلمون الناس كيف يحلمون! ومن هنا تنبع تلك العلاقة الجديدة ما بين الشعر والأسطورة، ووجود تلك العلاقة لا يعني رجوعاً إلى عصر الحكايات والخرافات، بل هو اشتراك في تلك النظرة القديمة إلى ظواهر الحياة المستعصية على الحل، "وكأن الإنسان المعاصر قد صار يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآها في البداية، يوم بدت له لغزاً كبيراً وسرّاً رهيباً، وعند ذاك أحسن بحاجته إلى المنهج الأسطوري القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة إليه مقبولة ومفهومة"(21). فالأسطورة القديمة كانت تفسّر الظواهر الطبيعية الغامضة، والمستحيلة على الفهم من خلال خلق كائنات خيالية (أسطورية) عبر المعادلة:

إنسان (غير منطقي وغير ديني)+ ظواهر طبيعية (غير مفهومة) غموض كائنات أسطورية سحريّة (تعيد التوازن).

وهذه الكائنات الأسطورية هي التي يحتاجها الآن الشعر المعاصر لكي يفسّر تلك العلاقة المستحيلة بين المادة والروح، فالمادة في طرف، والروح في الطرف الآخر، وأيّ توجّه نحو أحدهما هو- ابتعادٌ عن الآخر:

روح إنسان مادة

وأما اضطرار الشاعر المعاصر لأن يتجه إلى الروح والمادة معاً واستحالة هكذا اتجاه كان لابدّ له أن يستخدم حلاً (أسطورياً) يمكّنه من التعامل مع الحياة بحريّة، فيسير بذلك أنّى يشاء، وكيفما أراد، وهذا لن يتمّ إلاّ عبر معادلة جديدة:

(إنسان...)+ تجربة (روح، مادة) تناقض أحلام أسطورية (تعيد التوازن).

وهذه المعادلة -والتي استخدمها الشعراء في خلقهم لأساطير جديدة- ما كانت لتكتمل لولا إيجاد الشاعر لما يمكن أن نسميّه (بالمعادل الأسطوري)، وبمعنى آخر: إن الشاعر وفي محاولته التعبير عن واقعه اليائس والمستحيل على الحلّ لابد أن يبحث عن (معادل أسطوري) والذي نستطيع أن نعرّفه بأنه: مجموعة الحلول الأسطورية والأحلام السحرية المعادلة لهذا الواقع اليائس للشاعر.. فإذا ابتعد الشاعر -مثلاً- مقدار (-3) عن هذه الحياة فسيحتاج إلى (+3) لكي يعيد توازنه، وإذا أصابه الفشل فسيحتاج إلى النجاح، أمّا إذا أصابه اليأس والتشاؤم فلابدّ له عندئذ من البحث عن (معجزات =أساطير) لتتوازن المعادلة. وكنتيجة لذلك كان لابد أن يتناسب حضور هذه الأساطير في الشعر طرداً مع ازدياد شعور اليأس من الواقع، والواقع هنا لا يقف عند الحالة الاجتماعية المتدهورة، أو العجز الاقتصادي أو السياسي، بل ربما تكوّن من فراقٍ نهائيٍّ للحبيب مثلاً، أو موت أحد الأبوين أو أحد الأخوة أو الأصدقاء.. وما يرافق ذلك من انغلاق كامل عن الدنيا وما فيها، فلا يبقى مع الشاعر إلاّ شعرُه وأساطيره. وبقي هنا أن نوجه الاهتمام إلى المقاربة الحاصلة بين مزايا كل من الأسطورة والشعر المعاصر، فإذا كان الواقع اليائس للشاعر يُعدّ مسؤولاً عن حاجته للأساطير، فإن المقاربة الحاصلة بين مزايا كل من الأسطورة والشعر المعاصر تُعدّ وفي محاولتها كسب صفة الشعبية والإلفة بين عامة الناس لم نجد وساطة ناجحة مثل وساطة (الرمز الأسطوري)(22)، "لأن الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي"(23)؛ وأن يكون هناك شيء وساطة لشيء آخر فهذا يدلّ على مدى قرب هذين الشيئين من بعضهما البعض بطبيعة الحال، وفيما يلي بعض من المقاربات الفنية التي

اضطرار الشاعر المعاصر لأن يتجه إلى الروح والمادة معاً جعله يستخدم حلاً أسطورياً للتعامل مع الحياة بحرية.

اتجهت إليها كل من مزايا الشعر والأسطورة معاً:

1- تحرّك الأسطورة الجوامد، فالوردة تهمس، والريح تصرخ، والحجر ينطق.. والأمر نفسه نجده في القصيدة التي تنطق الحجر وتضحك القمر و...

2- تتعامل الأسطورة مع القوى والمشاعر فتحوّلها إلى أشكال مجسّمة، فنجد أن شعور الحبّ –مثلاً– يجسّم على شكل آلهة (أفروديت، فينوس)(24)، وخاصّة الذكاء تجسّم على شكل آلهة (مينرفا، أثينا)(25) الأمر الذي جعل بعض الملاحم القديمة تقيم مسابقات جمال بين تلك الآلهة(26)، أما الشعر فإنه إذ يتعامل مع القوى والمشاعر ويحوّلها إلى أشكال مجسّمة فلكي تندرج في إطار صورة حسية أعمّ وأشمل؛ فعندما يحاول –خليل حاوي– على سبيل المثال– أن يعبّر عن شعور اليأس لديه يجسّم (العمر) ويجعله كهفاً تدبّ العناكب في زواياه، وتطير الخفافيش في أرجائه، يقول: "كل ما أذكره، أني أسير/ عمره ما كان عمراً/ كان كهفاً في زوايا تدبّ العنكبوت/ والخفافيش تطير"(27).

المعادل الأسطوري مجموعة من الحلول الأسطورية والأحلام السحرية المعادلة للواقع اليائس للشاعر.

3- تعتمد الأسطورة على (التخييل) –كما بيّنا في بداية البحث– وذلك في مزج الاحتمالات الممكنة مع الاحتمالات المستحيلة، والخروج بنتيجة تفسّر الاحتمالات كلّها، ويتجه الشعر في اعتماده على (التخييل) نفس الاتجاه، وذلك "في خلق توازن بين العناصر المتناقضة والمتباعدة والخروج بانفعال مسيطر يصهرها جميعاً"(28) ولكن على الرغم من اعتماد كل من الأسطورة والشعر على التخييل إلا أن درجة التخييل الأسطوري تتأخر عن درجة التخييل الشعري بعدّة مراحل، فالخيال الأسطوري لا يعدو أن يكون خيالاً حالماً يجمع ما قد خزّنه من صور ومن ثم يعود ويخلطها كيفما اتّفق، أمّا الخيال الشعري فإنّه عندما يجمع الصور لا يخلطها كيفما اتّفق بل يفعل ذلك وفْقَ (الشعور المسيطر)، "والذي يستدعي لدى الشاعر معالجة إبداعية لتفكيك ما قد جمّعه خياله"(29).

4- تصل الأسطورة إلى أعماق الحياة الداخلية للإنسان وتبرزها في إطار من العوالم الحسية التي تجسّد مشاعره، وذلك بطريقة ميتافيزيقية، وهي بذلك توحّد (الذات) و (الموضوع)، بين ذات الإنسان وما تنطوي عليه من معميّات وبين عالمه الخارجي المحسوس وغير المحسوس، ونلاحظ أن الشعر أيضاً "يصل إلى أعماق الحياة الداخلية للإنسان، ويبرزها في نفس الإطار الحسي الذي تتحرك فيه الأسطورة، كالطقس والأصوات والصور، ولكن بطريقة تأمّلية"(30)، وبمعنى آخر: إن الشعر كالأسطورة يوحّد أيضاً بين (الذات) و (الموضوع)، بين العالم الداخلي والخارجي...

5- تعتمد الأسطورة على الدراما: (حياة موت) فالحياة: حركة وتفاؤل، والموت: سكون ويأس، والشعر أيضاً "يعتمد –في أروع نماذجه– على الدراما"(31)، والدراما هنا لا تعني الأضداد تقابلاً لفظياً كأن نردّ على كلمة (مغرب) بـ (مشرق)، بل أن يكون التقابل –كما في الأسطورة– بحيث يتجلّى الموقف الشعوري الخاص بكلّ كلمة ويتجه إلى أحد طرفي ثنائية (حركة، سكون).

6- لا يقدم كلاً من الأسطورة والشعر حلولاً عقليةً لمشكلات الإنسان، بل (توازناً) نفسياً ما بين علاقته بذاته من جهة وبمجتمعه من

جهة أخرى.

7- لا تقدم الأسطورة أفكاراً أو معاني، بل حالة أو فضاء من الأخيلة وتداعياتها، فهي تنطلق من موقف حالم غير عقلي، والقصيدة الآن لم تعد تقدم أفكاراً و معاني بل حالة ممغنطة بالأخيلة والفضاءات، وقد أصبحت تنطلق من مناخ (تجربة، رؤية)، وليس (موقف عقلي، فكري).

8- الأسطورة تعلم الناس كيف يحلمون، والشعر أيضاً -في أسمى وظائفه- "يعلم النّاس كيف يحلمون"(32).

9- من الناحية النفسية نجد أن الأسطورة كالحلم، تفسير لا عقلي لحوادث ظاهرة.. أو مكبوتة، والشعر أيضاً -كما يصوّره فرويد(33): "تعبير لا شعوري عن مشاعر ورغبات مكبوتة".

10- الصورة في الأسطورة لا تعترف بالحدود المكانية والزمانية بل تستمر بطريقة سويّة أو غير سويّة، بشكل مرتبط بالظاهرة المنشودة، وكأننا بذلك إزاء (حالة حلم)، وأيضاً نجد أن الصورة الشعرية لا تعترف بالحدود المكانية والزمانية، بل "هي تعتمد على تجميع عناصر متباعدة في الزمان والمكان غاية التباعد"(34)، ولكن بشكل يأتلف مع الشعور المسيطر، "وهذا ما يفسر عادة من وجهة نظر التحليل النفسي بأن العمل الفني إنما يتم والفنان في (حالة حلم)(35)، وطبعاً لا نقصد بـ (حالة الحلم) هنا أن نطبق الخيال الأسطوري البدائي - الحالم- ليضبط قصيدة الشعر لأن ذلك يجعلنا أمام ما يسمى بـ (المذهب الدادي Dadaism)(36) والذي يقوم على أساس الاختيار الاعتباطي للمفردات، ورصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق، ولقد أخفق هذا المذهب -كما هو معروف- إخفاقاً سريعاً.

11- تؤثر الأسطورة بالمتلقي بسرعة وسهولة لغياب الناحية التعليمية فيها، وذلك لأن الفرد بشكل عام "قد ينطوي على مقاومة عاطفية للشيء الذي يتعلّمه"(37)، والأمر نفسه نجده في الشعر المعاصر، فقد غاب عنه الناحية التعليمية المباشرة والتي إن حضرت فلن يعود شعراً أبداً..

وأخيراً، ومن جملة هذه المقاربات المختارة، ومما سبقها من تحليل لطبيعة العلاقة ما بين الأسطورة والشعر المعاصر، ومن ذلك الاستعداد الإنساني الدائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطورية"(38) نستطيع أن نقول وبكل ثقة: إن الأسطورة لم تكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الشعر منها في الوقت الحاضر. فلو كانت فكرة علمية لماتت بعد هذا التقدم العلمي الهائل، ولو كانت معتقداً دينياً لانقرضت بعد نزول الرسالات السماوية، وما خلودها حتى الآن -بين ثنايا مفردات القصائد- إلاّ شاهداً على أنها فنٌ أولاً وأخيراً..



الإحالات والهوامش:

(*)سنقتصر بكلمة (الفن) هنا على مجال الشعر لأنه الغاية الأهم في هذا البحث.

(1)المنجد في اللغة والأعلام /ص9/.

(2)الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي /حسن الباش/ ص51/.

(3)نفسه /ص 52/.

(4)جوانب من الأدب والنقد في الغرب /د.حسام الخطيب/ ص32/.

***الأسطورة ليست مظهراً دينياً. بل مظهر تأثر بالدين لأن التأثر والتأثير يتم بين مختلفين.**

(5)/Religion of Semitic/ by R.Smith/ P.17/

(7)العصر الجاهلي /شوقي ضيف/ ص90/.

(8)الفلكلور والأساطير العربية /شوقي عبد الحكيم/ ص60/.

(9)عالم الفكر /ع1/ ص46/.

(10)الفلكلور والأساطير العربية /شوقي عبد الحكيم/ ص60/.

(11)نفسه /ص 59/.

(12)نفسه /ص 59/.

(13)نفسه /ص 59/.

(14)نفسه /ص 59/.

(15)الفتوحات المكّية /لابن عربي/ ج1 /ص304/.

(16)الشعر العربي المعاصر، /د.عز الدين اسماعيل/ ص223/.

(17)المنجد في اللغة والأعلام /ص332/ + /ص333/.

(18)القرآن الكريم /سورة المؤمنون/ الآية 83/.

(19)القرآن الكريم /سورة الفرقان/ الآية 5/.

(20)الموقف الأدبي /ع 290/ ص7 + /ص8/.

(21)الشعر العربي المعاصر/ د.عز الدين اسماعيل/ ص224/.

(22)الاصطلاح ل /د.عز الدين اسماعيل/ الشعر العربي المعاصر/ ص202/.

(23)تفسير الأحلام /فرويد/ ترجمة: مصطفى صفوان /ص358/.

(24)عالم الفكر /ع1/ ص49/.

(25)نفسه /ع1/ ص49/.

(26)جوانب من الأدب والنقد في الغرب /د.حسام الخطيب/ ص32/.

(27)الديوان /ص451/.

(28)سيرة أدبية /ل كولردج/ ترجمة: عبد الحكيم حسان /ص111/.

(29)كولردج /د.محمد مصطفى بدوي/ ص 156/ + /ص57/ وما بعدهما/.

(30)انظر في الشعر العربي المعاصر /د.عز الدين اسماعيل/ ص230/.

(31)نفسه /انظر ص 278/ وما بعدها/.

(32)انظر (20).

(33)جوانب من الأدب والنقد في الغرب /د.حسام الخطيب/ ص374/.

(34)الشعر العربي المعاصر /ص160/ + /ص161/.

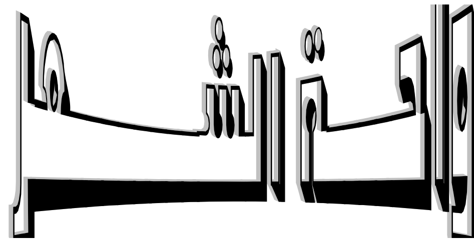
(35)نفسه /ص161/.

(36)نفسه /ص161/.

(37) The Mind Goes Forth /by Harry and Bonaro Tver Street/ P.117/

(38)الشعر العربي المعاصر /د.عز الدين اسماعيل/ ص225/.




واحة الشعر



جراح الشاعر

شعر محمد وحيد علي

مطرٌ،
يُعلّقُ في المدى
زهْراً وَهِيلْ...
مطرٌ وموسيقا
وقلْبٌ راعشٌ،
يذْوي كأطْيافِ الصَّهيلْ...
قمرانِ ينْشطرانِ
في روحي
وحولهما مداراتٌ،
توزّعني إلى حقْلِ الرّمادِ
فأنْطفيْ...
لو كانَ في جرحي،
صباحاتٌ
لقمْتُ إلى المدى ضوءاً
ومنْ جرحي،
زرعْتُ القمْحَ،
والزّيتونَ
في أرضٍ ولَيلْ...
لو في دميْ،
عبقُ البراريْ
لاسْترحْتُ إلى دميْ
وفتحْتُ أزْهاري،
مناراتٍ
على القلْبِ النّحيلْ!...

× × ×

كمْ نمْتُ في مهْدِ الطّفولةِ
أرْتجي،
زمنَ البراءةِ
أنْ يضيءَ ليَ الرّياحْ؟!..
لكنّهُ الزَّمنُ المريرُ،
يهزّني
ويمرُّ في روحي
ويُشْبعني بَراحْ....
الآنَ أُسْرجُ في دميْ،

خيلَ السَّنا
وأغيبُ في شجني
وميضاً وانْدياحْ...
الآنَ أَدْخلُ في جراحِ الغيمِ
والرُّؤْيَا
ومنْ ماءٍ،
إلى ماءٍ
أهزُّ الأرضَ،
كي يَسْتيقظَ الضّوءُ المُخبّأُ
في العيونِ
وفي البطاحْ...
ماءانِ،
بينهما يفورُ الزَّهْرُ
والرّمْلُ الجريحُ يموجُ
في لغةِ الجذورِ ويهْتديْ
وعلى امتدادِ الماءِ والصّحراء،
تجْمعنا الجراحْ!...
صوتي أفاقَ حمامةً
والجرحُ في روحي غزالٌ سابحٌ
والضّوءُ في قلْبي افْتضاحْ...
الآن أُطلقُ مِنْ يديْ،
غيماً
وقبّرةً
وأُزْهرُ في دمِ الوقْتِ المُباحْ!!...



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

نشيد لسماء الورد

شعر..زكر
يا مصاص

اعترافات أبي الطيب المتنبي

بعد خروجه من حلب

شعر: د.خليل الموسى

. 1 .

تكَّلمْ...
فإنَّ القصائدَ تشفي القلوبَ
وتَبْعَثُ في الروح آخَرَ ما تصطفيهِ الرغابُ..
وإنَّ القوافلَ أرملة
ساقُهَا في الظلامِ هَوَانٌ دَفِينٌ
وعِشْقٌ عَذْابُ..
تكَّلمْ..
فإنَّ النِّسَاءَ نجومٌ تغيبُ
ولكنّ خَوْلَةَ شمسٌ مُعَتَّقَةٌ في مَنَافِيكَ،
خولةَ شمسٌ شَبَابُ..
تكَّلمْ..
فإنَّ السَّحَابَ يمرُّ مرورَ الكرامِ
إذا لم تَقُمْ ناهضاتٍ هضابُ.
وإنَّ الرياحَ تنوحُ كَنوْحِ الثكالى
إذا سَجَدَتْ في الدِّيارِ الرقابُ..
تكَّلمْ..
فإنَّ الرَّدَى أورِقَتْ في مواويلِهِ الكلماتُ،
وإنَّ المواويلَ مُفْعَمَةٌ بالسَّرابِ
وبالمُرِّ مُفْعَمَةٌ
باليبابِ،
وإنَّ السُّؤَالَ يمرُّ قصِياً،
يتيماً،
غريباً،
يمرُّ بلا صَرْخَةٍ
أو جوابِ....
تكَّلمْ..
فإنَّ الهوى مستحيلُ الخَفَاءِ
وإنَّ القصائدَ موؤودةٌ دونَ حُلْمٍ
ودونَ بكاءٍ...
فكيف إذا عانَقَتْكَ المنافي

وجـــاءَتْ إليـــكَ القصــــائدُ حوريـــةً راوَدَتْهـــا الحرائقُ،

حوريَّةً راوَدَتْها المقابرُ،

حوريَّةً في لِباسِ العزاءِ...!؟

وفي الريحِ نامَتْ نواطيرُ قلبكَ

في الريحِ نامتْ قوافي الرجاءِ...

على قَلَقٍ أَرْسَلْتْ لِغنائِكَ قافَية،

أَرْسَلَتْ شمعةً لضرير اللقاءِ،

وَقَفْتَ ومافي القصائدِ شكٌّ لِعَيْنٍ

وَقَفْتَ على ناعبٍ،

سافرٍ،

حاقدٍ،

حاملاً رأسَكَ العَرَبيَّ على طبقٍ،

حاملاً رأسَكَ العَرَبيْ..

وَقَفْتَ

وفي الريحِ وَجْهٌ لخولةَ

في الريحِ وَجْهٌ بَهِيّ..

تُغَنِّي

وَغَيْرُكَ يرقصُ رَقْصَ الحُوَاةِ

تُغَنِّي

وأنتَ الجريحُ الذبيحُ الفَتِيْ..

تُغَنِّي

وغيرُكَ يَسْرَحُ بالنَّاعماتِ

تُغَنِّي

وأنتَ الثَّرِيُّ الوَلِيُّ النَّبِيْ..

هناكَ

تُقَامُ الولائمُ جَهْرَاً

وينهشُ في جَسَدٍ عَرَبَيٍّ خَصِيٌّ:

يُغَنِّي لشرقِ البلادِ

وغربِ البلادِ

يُغَنِّي لفجرٍ تُطِلُّ على جانبيهِ كرومُ المُجُونِ

لأسودَ صار قريباً قريباً

ولكنَّهُ في الكرامِ الكرامِ قَصِيٌّ.

وأنتَ!..

لأيِّ التضاريسِ تَرْفَعُ آلامَكَ الغجريَّةَ،

أيِّ القَدَادِيسِ،

أيِّ المدائحِ،

أيِّ الرغائبِ،

أيِّ بُرَاقْ..؟

لأيِّ المصابيحِ تشكو حنينَ الفراشاتِ

أيِّ المواويلِ..؟

ها أنتَ ذا عاشِقٌ مُفْرَدٌ

مُفْرَدٌ.. مُفْرَدٌ بالفراقْ..،

لأيِّ النجومِ تسيرُ

وكيف تُخبِّئُ في مقلَتَيْكَ كلامَ الرُّوَاةْ؟..

وحولكَ كلُّ القضاةِ

وكلُّ الطغاةْ..؟!

لأيِّ النجومِ تُغَنِّي

لأيِّ الجهاتْ..؟

وكيفَ يسدُّ العناقُ طريقَ العِنَاقْ..؟

وأنـــت علـــى فُسْـــحَةٍ فُسْـــحَةٍ مـــن طلاقْ..؟

تُوَقِّعُ لَحْنَ وَدَاعِكَ: هذا زمانُ التخاذلِ. هذا زمانُ التنازلِ.هذا زمانُ الفسوقِ. زمانُ العقوقِ. توقَّعُ : هذا زمانُ الصَّدَى والرَّدَى، والمنامْ.

توقَّعْ: هذا زمانُ ((السلامِ)).

توقَّعْ: هذا زمانُ الرجالِ

رجالِ الكلامْ...

- 2 -

هِيَ الكلماتُ تَمُرُّ

كأنَّ مئاتِ السنينِ تمرُّ عليهِ.

كأنَّ مئاتِ القرونِ

وحيداً،

غريباً،

يَعُودُ إلى صَرْخَةٍ ضائِعَهْ.

تُطَارِدُهُ الكلماتُ

تُطَارِدُهُ لَفْتَةٌ جائِعَهْ..

خيولُ القوافي.. تمرُّ

تمرُّ إلى مَعْبَرٍ في القصيدِ،

كأنَّ مئاتِ السِّهام تمرُّ

على فَلْذَةٍ دَامِعَهْ.

فلا ملجأٌ يستغيثُ بهِ من هديرِ الرمالِ

ولا ناصرٌ في بلادٍ فوارِسُها راكِعَهْ...

كأنَّ مئاتِ السنينَ تمرُّ عليهِ

كأنَّ مئاتِ الدهورْ

يعودُ إلى مَهْدِهِ نجمةً

نجمةً أُطْفِئَتْ من حريقِ العصورْ..

يغيبُ وراءَ القصيدةِ دهراً

ودهراً يُحَمِّلُهَا صرخةً من عبيرِ القبورْ.

يموتُ النَّهارُ

تعومُ الفراشاتُ تحملُ سُنْبُلَة

قمراً عَسَلِيَّ الجبينْ.

تعومُ الفراشاتُ بين قصائِدِهِ

ويعودُ النَّهارُ،

تعودُ السَّنَابلُ،

تحملُ أقمارَها،

وتعودُ النِّسَاءُ،

يُضَرِّجْنَ وجهاً لخولةَ بالطَّيبِ والزيزفونْ.

يُقَلِّبُ فاتحةَ المسرحيَّةِ. يَفْتَحُ نافذةً، تَلِجُ امرأةٌ قَمَرٌ بِثِيابٍ لخولةَ،

يَفْتَحُ نافذةً. تلِجُ امرأةٌ بقناعٍ لخولةَ. يَفْتَحُ نافذةً. تلِجُ امرأةٌ جَسَدٌ

مَلَكِيُّ المهابةِ يَخْطُرُ حول قصيدتِهِ.. يرتوي ثمَّ يَنهضُ. ينهضُ ثمَّ

يغيبُ، يغيبُ فَيُنْشِدُ من وجدِهِ قافيةً:

((زماني رماني

زماني رماني

لخولةَ هذي المسَّرةُ

هذا الصباحُ.

فقولوا لها أن تجيءَ

وقولوا لها أن تبينْ..

لخولةَ حين تطلُّ

أريجُ الهوى العربيِّ

أريجُ الحنينْ..))

يُقَلِّبُ خاتمةَ المسرحيَّةِ. يَفْتَحُ نافذةً، تَلِجُ امرأةٌ بِقناعٍ لخولةَ. يَفْتَحُ نافذةً. تلِجُ امرأةٌ بِثيابٍ لخولةَ. يَفْتَحُ نافذةً. تلِجُ امرأةٌ جَسَدٌ نازِفٌ.

جَسَدٌ فوقَ مائدةٍ. جَسَدٌ للهزيمةِ والعبدُ يرفَعُ في زمن الجوعِ

ساطورَهُ العربيَّ. يُسَوِّي عقيرتَهُ للوليمةِ:

((لَحْمٌ لخَوْلَةً،

ردفٌ لخولةَ،

نَهْد لخولةَ،

وجهٌ لخولةَ مَنْ يشتري؟

جَسَدٌ كلُّ مافيه للبيعِ يا أيُّها المارقونْ.

فَمَنْ يشتري جَسَداً كان قَبْلَ المساءِ أسيرَهْ.

ومن يشتري جسداً

أيُّهَا العابرونْ.

لِجَارِيَةٍ قِيلَ كانَتْ أميرَهْ!؟))..

- 3 -

أنا جائعٌ أيُّهَا المُتْخَمُونَ،

أُنادي على الجائعينَ من الشُّهَداءِ: هَلُمُّوا

لقد بَدَأَ القَصْفُ.

قد بدأَ النَّزْفُ،

لا تخرجوا من بيارِقِكُمْ،

من خنادِقِكمْ،

من ملاجِئِكُمْ،

بدأَ القصفُ.....

لا تَخْرُجُوا خاسِرِينْ..!!

أنا صائمٌ أيُّهَا المُفْطِرُونَ.

أُنادي على الهاربينَ مِنَ الشُّعَراءِ: هَلُمُّوا،

لقد بدأ الهَتْكُ،

قد بَدَأَ الفَتْكُ،

لا تخرجُوا من قصائِدِكُمْ،

من حدائِقِكُمْ،

بدأَ الشِّعْرُ.

لا ترجعوا خائبينْ...!!

أنا حاضرُ أَيُّهَا الغائبونَ،

أنادي على فارسٍ في الجبالِ،

يُغَنِّي لليلى غناءَ الصنوبرِ،

في ليلةٍ راكعهْ،

أنادي على شاعرٍ في الرصيفِ،

يُغَنِّي لليلى غناءَ السَّنابلِ،

في قُبْلةٍ جائعهْ.

فَمَنْ لِلِسَاني؟

ومَنْ لثيابي؟

ومَنْ لِقناعي؟

أُنادي على المُتْعَبينَ من الشُّعَراءِ: أنا الليلُ والسَّيْفُ والشِّعْرُ

والأُقْحوانْ...
أنـــا مَـــنْ يُغَنِّـــي لهـــذا الزمانْ..
أنا أوّلُ المنشدينَ.
أنا آخرُ المنشدينَ.
فما لِحَلَبْ.
تسيرُ ورائي
تريدُ دمائي!؟
أكانت دمائي ذَهَبْ!؟؟
وما لِحَلَبْ
تناسَتْ قصيدي وسيفي
تناسَتْ نبيَّ الفواتِحِ والياسمينْ!؟؟
وما لِحَلَبْ
تناسَتْ وفائي وصِدْقي
تناسَتْ نبيَّ البَصَائِرِ والمُبْصِرِينْ!؟؟
أنـادي علـى النـائمين: أنـا الليـلُ والسـيَّفُ والموتُ والياسمينُ
فكيف أوزِّعُ حلمي
وحُلْمي الطَلَبْ!؟؟
وكيف يُغَنِّي المغني
وكيفَ يُعَبِّرُ
كيف يقولُ:
لماذا القصيدةُ صارتْ خَشَبْ!؟؟
وكيفَ العروبة صارتْ عَرَبْ!؟؟
وكيف المُغَنِّي الضريرُ يُعِدُّ الذَّهَبْ!؟؟
يُعيدُ الرُّتَبْ!؟؟
يُسَوِّي القصَائدَ عندَ الطَّلَبْ!؟؟
وما لِحَلبْ
تهبُّ ورائي
وتجثو مراراً
تشِعُّ.. تشِعُّ.. تشِعُّ وتَجْثو
وصمتي عَتَبْ!؟؟
فمالي إليها سوى أنَّني عاشِقٌ
وأنيني لَهَبْ..!!
أُغَنِّي إليها غناءَ القَصَبْ..
أنا عائدٌ يا دمي في قصيدي
حلمْتُ بزوَّادَةٍ من دمايْ.
أُخَبِّئُ فيها بقيَّةَ حُلْمٍ،
أُخَبِّئُ فيها أسايْ...
على غَفْلَةٍ جاءني الرمحُ والسهْمُ والطَعَنَاتْ..

على غَفْلَةٍ أَيْقَظَتْني الدَّوَاةْ.
فكانت مَوَاتاً،
وكانت حياةْ...

. 4 .

أُسَـمِّيكَ حُلْمــي الــذي جُــنَّ فــي غيمــةٍ ساهِمَهْ...
مزاميرِ عِشْقِي،
بساتينَ وعدي،
أُسَمِّيكَ فاكهةً نائمَهْ..
أقومُ إلى الشَّجَرِ المنزليِّ
وأُسـنِدُ هـذا الصَّـبَاحَ البَهـيَّ النَّقِـيَّ

الفَتِيَّ
إلى سَلَّةٍ صائمهْ..
فما لي سوى الرمزِ يا خَوْلَتي
وما لي سوى الرمزِ يا دائمَهْ..
فكيف أصُدُّ الطَوّاغيتَ عنِّي وعَنْكِ،
وكيف أرُدُّ سُيوفَهُم الصارمهْ...؟!
سوى الرومِ خَلْفَ الفَجَائعِ رومٌ،
وخلفي جيادُ العدى هائِمَهْ...
يريدونَ أن أشتري نخلتي بدمي.
ودمي جفَّ فوق السُّطور، وفوقَ النحورِ
وفوقَ الرماحِ وفوقَ البطاحِ،
وفوقَ دمائِهِمُ العائِمَهْ..
أُعَلِّقُ وَجْهي على نجمةٍ لذراعَيْكِ،
أطفوُ،
أموتُ غريقاً،
أُسَوِّرُ هذا المكانَ،
وأبني فضاءً لقبري،
فضاءً لسيِّدةٍ لا تجيءُ،
أراها تجيءُ
تلمُّ عظامي ولحمي
أراها...
أرى:
خلفَ هذا المساءِ صباحاً
وخَلْفَ الصباحاتِ هذا المساءْ..
أُنَادي على الشُهَداءِ:
لماذا يصيرُ الفضاءُ غريقاً!؟
لماذا يصيرُ الصَّهيلُ نحيباً!؟
لماذا يصيرُ المكانُ حريقاً!؟
لماذا يصيرُ الزمانُ لهيباً!؟
لماذا تُسَدُّ الدُروبُ
وتفنى القلوبُ وراءَ الحبيبِ!؟
لماذا؟
رأيتُ القصائدَ تَنْدَى
بلا قمرٍ يرتديني المدى عاشقاً،
فارساً،
هائماً في البراري.
بلا وَتَرٍ،
نغمةٍ من بَيَاتٍ،
أُغَنِّي لسيِّدتي أغنياتِ النَّهارِ،
أُغَنِّي لها أغنياتِ الجنوبِ،
تنامُ على وردةِ الكلماتِ
وصوتي يهزُّ جبالَ الكلامِ،
حوافرُ مهري تعِدُّ القوافي،
ويصهلُ في الطرقاتِ نحيبُ ((السَّلامِ))
لساني صراخُ الحروفِ : هلمُّوا..
زماني ضريرٌ،
طريدٌ،
شريدٌ،
وليس هنا من يُعيدُ البصيرةَ،
مَنْ يمنحُ المهرَ،

مهري الأمانْ..!!
زماني دهاليزُ قَهْرٍ على الطرقاتِ
مصابيحُ ترويدةٍ لأفاعٍ
تُسَيِّجُ صُبْحَكَ بالليلِ والأُفْعُوَانْ..
وأنتَ على صخرةٍ صامتٌ،
صامتٌ،
كأبي الهَوْلِ،
كالصامِتِ الأبديِّ.
كداليةٍ حبلَتْ بنبيذِ الدِّنانْ..
وَهُمْ حَضَرُوا بقصائِدِهُمْ،
بملابِسِهِمْ،
بمراتِبِهِمْ،
بجوائِزِهِمْ،
بِمبايعةِ القَهْرَمَانْ...
وجاؤوا إليكَ يَهُزُّونَ أعطافَهم كالحَبَالى
وماهُمْ سوى ورمٍ،
يتسَلَّعليهِ ومنهُ الزمانْ..!!
يَلُوكُونَ في صَلَفٍ شِعْرَهُمْ،
وكأنَّ القصيدةَ ما هَجَعَتْ بحروفي،
وما سلَّمَتْني العنَانْ...
كأنَّ القصيدة ما جاورتْني،
وما صاحبتني،
وما راودتني،
وما سَفَحَتْ دمعَها،
فوقَ دمعِ البيانْ...

كأنَّ القصيدةَ ما سَلَّمتْني مفاتيحَ عزَّتَها
ما تعرَّتْ
لفَضِّ بكارتِها
فلماذا إذاً تَسْتَحِمُّ الخفافيشُ في أُذنيَّ
لماذا يصولُ الدُّخانْ؟؟
أفي كلِّ يومٍ تُساقُ القوافي،
إلى جاهلٍ عابثٍ ناهبٍ سارقٍ،
يستبيحُ اللسانْ.!؟؟
وفي كلِّ يومٍ تساورُني امرأةٌ،
وأنا جاثمٌ فوق موتي
وموتِ الحنَانْ!؟؟
وفي كلِّ يومٍ يُهَدِّدُني ماجنٌ،
عابرٌ،
مارقٌ،
ناعبٌ وجبانْ..!؟؟
فيا خَوْلَةُ العربيّةُ،
هُزِّي إليكِ بجذعِ القصيدةِ،
هُزِّي إليكِ بجذعِ الجِنانْ..
ويا خولةَ العربيَّةْ هُزِّي إليكِ بجذعِ القصيدةِ،
هُزِّي إليكِ بجذعِ النَّدى والمدى والشَّذا والدِّنانْ..
ويا خولةَ العربيَّةْ هُزِّي إليكِ بحدِّ السِّنانْ
يُحَلِّقْ من الكلماتِ فضاءٌ،
تُسَوِّ المكانَ يَدَانْ...

. 5 .

قليلاً..

قليلاً منَ الصَّبَرِ يا أيُّهَا السَّادَةُ الواقِفُونْ.

فقد تَزْحَفُ الكَتَباتُ إليكُمْ.

ولَوْ بَعْدَ حِينْ...

قليلاً..

قليلاً من الصَّمْتِ يا أيُّهَا السَّادةُ الزَّاحِفُونْ.

ضجيجُكُمُ يملأُ القفرَ رعباً

وأصواتُكُمْ لا تَبُثُّ على موجةٍ واحدَهْ.

فهلاَّ تَوَقَّفْتُمْ عن سِجَالي،

وقد لَمَحَتْ شَهرزادُ الصَّبَاحْ..!

قليلاً..

قليلاً من الحُلْمِ يا أيُّها السَّادةُ النائمونْ.

فأَنْتم تُعيدونَ أحلامَ أغنيةٍ ساجدَهْ.

تُعيدونَ أوهامَ أغنيةٍ بائِدَهْ.

وأنتم تسيرونَ خلفَ النُّوَاحِ وخلفَ الجِراحِ

وخلفَ الرِّياحْ..!

فهلاَّ وقفتُمْ قليلاً عن الهَرْجِ،

واللّهْجِ والكَرْجِ يا أيُّها الصَّابرونْ!

وهلاَّ سَمَحْتُمْ لِرَاوِيَةٍ بالكلامْ!

وهلاَّ سمحتم لمثلي بدورٍ قصيرِ الملامْ!

لمثلِ نَبيٍّ تطارِدُهُ الفَلَوَاتُ.

ومثلِ نَبيٍّ يرى ما تراهُ الحياةُ!

بعيداً..

بعيداً رأيتُ لخولةَ حصناً تُسَيِّجُهُ الطعناتُ.

رأيتُ لخولةَ سجناً

ومقصلةً،

جسداً عارياً،

عارياً هَشَّمَتْهُ الزلازلُ والنازلاتُ.

مَحَتهُ الفواجعُ والكَدَمَاتُ.

رأيتُ بساطاً يُمَدُّ ومقصلة،

لِلِسَاني ورأسي.

فَمَنْ يُعيدُ القوافي إلى بيتها

حينَ تأوي إلى بيتها الكلماتُ!؟؟

ومَنْ ذا يَرُدُّ إليَّ فؤادي إذاً يا نديمي

أتاني لخولةَ في النائباتِ رسولُ النُّوَاحْ!!؟؟؟

فَقُمْ يا نديمي إلى الكأسِ

قُمْ يا نديمي إلى السَّيْفِ

فَقُمْ يا نديمي

وخلِّ الليالي وخَلِّ الجراحْ..

لخولةَ هذا الفضاءُ الجريحِ..

تُغِيرُ عليهِ جِيادُ المغولِ

جيادُ الصَّفِيحْ..

ينامُ الفضاءُ

يَغُطُّ.. يَغُطُّ.. يَغُطُّ..

وَتَصهَلُ ريحْ..

لخولةَ ليلٌ من العشقِ

صمتٌ من الليلِ

ليلٌ فسيحْ..

دَلَفْتُ إليها فما جاوبَتْني،

ولا هَتَكَتْ فوقَ صدري،
شذاها المسيحْ...
رأيتُ القصائدَ تَزْحَفُ دوني،
تُسَلِّمُ راياتِها وَتَخُرُّ أَسَيرهْ.
رأيت القبائلَ من جهَةٍ تنحني،
تنحني،
تنحني للظلامِ،
ومن جهةٍ تنتخي في رحيلِ الأميرهْ...
رأيتُ لخولةَ مُهْراً كسيحاً
يمرُّ على قمرٍ في الطريقْ
فلا يَسْتَعِيدُ زمانَ اللهيبِ،
ولا يستعيدُ زمانَ البريقْ..
هَتَفْتُ إليها إذا مَسَّها الضُّرُّ:
يا أنتِ يا وردةَ الملكوتِ
لمنْ تَنْحَنِينَ!؟
لمن تَتَعَرَّيْنَ؟
من يَرْتدي جسداً نام في حِضْنِهِ
قَمَرُ الملكوتْ!؟
ومَنْ يفتدي بالدَّمِ الغجريِّ ربيعَ
القوامِ؟
تُرَى مَنْ يُغَنِّي لِسِحْرِ الكلامِ!؟
ومَنْ ذا يُغَنِّي لِسِحْرِ السُّكُوتْ!؟؟؟
تُغَنِّي لكافورَ عشرونَ جاريةً
عبثاً يَصْرُخُ الحاقدونَ يريدونَ رأسي.
تُغَنِّي لكافورَ أرملةٌ
ذاتُ بَعْلٍ صَمُوتْ..

وَتَسْهَرُ في ليلةٍ شهرزادْ..
تُعَرِّي لصاعقةٍ سَرْدَهَا،
وتُحَاوِرُ في الفجرِ نهرَ الرَّمَادْ
أنا شَهْرَيارُ لكافورَ مجدي.
تماسكْتُ حتَّى تَوَلَّنيَ الجوعُ،
زَعْزَعَني الصَّبْرُ والغَمُّ والموبقاتُ
ولَيْلُ
الحِدَادْ..
تماسكْتُ
ضاقَتْ بنفسي البلادْ
فألقَيْتُ رأسي على كتِفَيَّ،
وألقَيْتُ رأسَ السَّوَادْ..
قليلاً..
قليلاً من الصَّمْتِ يا أيُّهَا الشُّعَرَاءُ.
سوايَ يُساقُ إلى الشِّعْرِ
والشِّعْرُ يأتي سَفِيراً إلَّيْ.
يُسَلِّمُني سِرَّهُ،
يَتَلَوَّنَ،
يَسْجُدُ بينَ يَدَيْ..
سِوَايَ يُغنِّي لكلِّ ملوكِ الزمانِ،
وينسى ملوكَ القصيدةِ،
ينسى ملوكَ الصهيلْ..
سوايَ تجيءُ إليهِ الهزيمةُ
يأتي إليه العويلْ..
أنا شاعرُ الصَّمْتِ والفَلَوَاتِ المديدةِ،
أنفقْتُ عمري غريباً،

وماعدتُ من غربتي،

من هوايَ،

أنا ليلةٌ خَبَّأَتْ غجرياً

أميراً على ليلةٍ من ندامى.

فلا تتركيني أسيرَ الهوَى،

وأسيرَ الخُزَامىَ.

دَعِيْ كلَّ شيءٍ كما هو

خلِّي القصائدَ تندى

وخَلِّي السِّهاما.

دعي الحُبَّ يَسْهَرُ حتى الصباحِ.

وحتى يناما.

خذيني إليكِ بحاراً،

شواطئَ،

شوقاً،

حنيناً.. سَلاَمَاً..

سَلِيني قصائدَ عينيكِ

همساً

سَلِيني صراخاً..سَلِيني كلاماً..

فقد تنتهي ليلتي قبلَ أن ينتهيَ الحُلْمُ

قبلَ الوداعْ...

ولكنَّني مُرْغَمٌ أن أقولَ لسيِّدتي

قبلَ أنْ يُفْصِحَ الصُّبْحُ،

قَبلَ انْبِزَاغِ الشُّعَاعْ...

أنا مُرْغَمٌ... مُرْغَمٌ... مُرْغَمٌ لَنْ أقولَ لسيِّدَتي:

لن أغادرَ قصركِ سيِّدَتي،

لن أغادرَ قصركِ سيِّدَتي،

لن أغادرَ قصركِ سيِّدَتي،

قبلَ أن يرحلَ العابثونَ،

ويرحلَ كلُّ الطغاةِ ،

وكلُّ الغزاةِ،

وكلُّ الرعاعْ....



ما زلتُ آملُ..

شعر: حامد بن عقيل

../ وصاركَ ظلُ.
تورَّدكَ الجيلُ.
أطفأتهم في غياهبِ مجدِ الذقونِ الأنيقةِ،
بالرِّيحِ،
والزَّعفرانْ...
بدأتَ التطرّفَ في الحُلْمِ..
حُزْتَ/ فضلّوا...

***

تحبُّ كتابةَ روحِكَ نملُ اليدِ الواحدةْ،
عرائشُ هذا المكانْ.
لمِثلكَ لا يُلْثَمُ الحدسُ حتّى...
ولا يَحتفي بالكلامِ الأُفُقْ:
فلِلأُفْقِ أن يَستحيكَ،
لِيُشْـرَع ليـلٌ.. حِمَـىً كانهـا العطـرُ حبلى،
وساقيةٌ وغثاءٌ وليدٌ
.. على راحةٍ مُسْبَلَةْ.
وللأفقِ أن ينتهيكَ،
لأُقْسمَ إنّ المواويلَ راسخةً لم تزلْ..
ولمَّـا تُغـادرْ بنـاءَ الهـواءِ المشَـيَّدِ فـي الصَّرحِ،
صرْحاً.. بلا أعمدةْ..
فخـذ لـيْ: حُـدائي المُـوطَّنَ فـي رُوْحِ أُمٍّ تَعامدها رَوْحُ هَزْجِ القوافلِ، أو دانتيْ.
وسُـروريْ القـديمِ بـأُمٍّ علـى صـوتِها أُرقـصُ القمرَ البدويَّ.
خذ ليْ: قُرُوحَ القبائلِ..
ثُمَّ ابْكِنيْ.. علَّ،
ثُمَّ ارْثِنيْ.. علَّ،
ثُمَّ ابْتَسِمْنيْ- احتفاءْ...

***

خيالُكَ يُلْغيكَ:

طفلٌ تَعَبَّدَ.

ليلٌ تَجاسَرَ.

قافيةٌ أُسْلبتْ.

خيالُكَ يُلْغيكَ مُنذُ وطِئتَ شِغافَ القصائدِ:

(بالدَّمِ..

لـن تبتنـوا رقصــةً فـي خصــورِ الصَّبايا.

هنا.. أو هُنالكَ- لا فرقَ- لكنَّكم

سـوفَ تجنـونَ- فـي البـؤسِ- مـا يُقْتَرَفْ)

خيالُـك صـوتُكَ مُـذْ ضَـجَّ يختـالُ هجـسُ انطواءٍ عقيمٍ بروحِكَ/ يزهو ليعرِفَ- مثلُكَ- أنَّ الندى لحظةَ الاشتهاءِ المجيدةِ،

يعرِف أنَّ الوطنْ

لقد كانَ رسْماً لأنثى بلا لذَّةٍ،

وغنـاءً لقلـبٍ بـلا أي مـوتٍ يقـيْ الوَجْدَ أنْ يتشعَّبَ حتَّى فلول القبيلةِ، حتَّى

"لماذا" العتيقةِ،

حتَّى انثيالْ.

خيالُكَ لا شيءَ إنْ لن يُقالْ،

ولا شيءَ إنْ كانَ لا يَصِمُ الرَّبعَ بالاحتمالْ.

لَهُمْ،

ثُمَّ لَكْ.

ولا شيءَ إنْ كانَ لا يلْهثُ النَّارَ إذْ تَلْهثُكْ.

***

وجدتُكَ صيفٌ.. يُبارحني.

طُهرُ أنثى تُحِبُ.. ولا تَتَّقي.

وجدتُكَ..

في لحنِ شيخٍ يؤرّقُه ما مضى.

وجدتُكَ..

يا أنبلَ الأنقياءِ.

ويا أجملَ السِّربِ.

تَعزِفُ:

(لا كـانَ/ لا كُنـتُ/ لا سـيِّديْ/ لا يـديْ/ لا انْحناءْ)

***

كأشـجانِ أُمٍّ تَحـطُّ علـى جمـرةِ الحـدسِ كـي تَحتسـي رمضـانَ الهوى العـائليْ الـودود.. الَّذي

قلـتُ: جـاوزني، قـال آخـرُ: لـم ينتـهِ الرَّسـمُ حتَّـى نَعُـدّ الفصـولَ.. علينـا سـلامٌ وفاتحـةٌ للأناشيدِ،

قلتُ- وقد جاوزَ الفعلُ-: واحدُنا لثغةٌ في الكراسيْ الَّتي لا تَأَرجحُ..

لا تنتفي.. لِتعودْ.

كأشــجانِ أُمٍّ تَحُـطُ علــى آخـرِ الـذِّكرياتِ الحزينةِ/ كالرَّجمِ بِالغيبِ، أنسجُ.. أنسجُ،

أركضُ صَحْواً، أقولُ: الحقائقُ لا لن تَذوبَ
على ساعةٍ في جدارٍ من الزّيفِ، ما زلتُ
آملُ أنَّ

الَّتي ستحطُ على... ستكونُ ابتهاجَ
عُروبتِنا بالَّذينَ تَقاطَرَهم في الغيابِ انشطارُ
"كِتَابٍ"

عظيمٍ/ بأُمٍّ تَقَادَمَها الرَّجمُ بالعلمِ حتَّى
استوتْ في يقينِ المدى/ الطفلِ.. نُصْبَ

الجفونِ الجواحظِ دونَ بكارةِ هذا السَّديمِ
الَّذي ضَمَّنا منذُ قامَ سياجُ الشِّعاراتِ يأْلو
بِنَا،

يجتني لغةً للصِّغارِ– وهم يُوْزَعُونَ بسفحِ
لَعلَّ– ويهفو لِذِيْ شَجنٍ يُسْتباحْ.

غداً..

تَعَوَّدْ على اليُتْمِ في حَلَباتِ التَمَدُّنِ.

لا بُدَّ منْ..

ولا بُدَّ منْ..

غداً،

وليسَ لوادِ الظنونِ نشيجٌ..

كباقي الدِّمنْ.!!

وليسَ التأمّلُ إلا صَدىً للتزَامنِ،

أو للزَّمن.

غداً..

رجاءُ "لعلَّ"

سيغدو "لماذا"؟!

وفي راحتيكَ،

ستطلبُ خيلُكَ منكَ ملاذا.

غداً،

وتعرفُ أنَّكَ أنتَ.

وأنَّ المحافلَ رُوْحُكَ، والآخرينَ..

ظِلالٌ،

ضلالٌ،

هدىً...

ولا بُدَّ منْ...

تَعَوَّدَكَ الدَّربُ، لا بُدَّ منْ...

وخانكَ موجُ الخمائلِ، لا بُدَّ منْ...

وصِرْتَ الغوايةَ، لا بُدَّ منْ...

وصاركَ ظِلٌّ

وأُفقٌ

وإلفٌ..

فلا بُدَّ أنْ...

-مكة المكرَّمة-



طريق البيت

شعر: منير محمد خلف

مطرٌ...
تفتّشُ أرضُنا عن بعضها،
مَنْ ضيّع الشرفاتِ؟
لا نجوى...
ولا ليلى
لتمنحَنا بطاقاتِ الكلامِ،
ولا طيور الفجر
تأكل ما تبقّى في أصابعنا من الذكرى
لِتشرقَ من يَدِي الغيماتُ
تقرأ في وجوهِ العابرينَ
حكايةَ الأرضِ التي تحمي مسافَتنا الصغيرةَ بالمطرْ.
الباصُ..
.. مرَّ الباصُ محتفلاً بمَنْ أَهوى
ومرَّ الباصُ محتفلاً بحزني
أو بأشيائي الجديدةِ
لم يغادرْ صوتُهُ وجعي
ولم يتركْ مسافاتي كما أهوى.

مازلتُ غير مرتّبٍ
أُفقي غبارٌ طالعٌ
من آخرِ النهرِ الذي
قد كنتُ أحرسُهُ بدمعِ القلبِ،
.. لا تجرحْ يَدِي مولايَ
لا تحصدْ هوائي،
.. أيّها الباكونَ خَلْفَ البابِ
هلْ مُتنا
(أَذابَ الملحُ فوقَ شفاهنا)؟
جرحٌ بحجمِ الويلِ
يزرعني نشيداً خائباً
أسترجعُ الأحلامَ والذكرى
وأوقظ في سريرِ القلبِ
أشجارَ الليالي الطالعاتِ
إلى بلادِ الخوفِ
والندمِ المعلّقِ تحت سقف الراحلينَ
من الضبابِ إلى الضبابْ.

صمتي يوزِّعُ بعضَهُ المفجوعَ يا قلبي
وينحتني بلا خجلٍ ولا تعبٍ
على قرميد هذا الموتِ،
يقلقني نزيفُ الحبِّ
يحرقني بلا نارٍ
ويجعلني صراخاً حارقاً
يمتدُّ من عمقِ الحياةِ إلى الغيابْ.
أنا لا أجيدُ الصوتَ
في هذا الرّكامِ القحطِ
يا أشلاءَنا.. أحبابنا
يا الحاملينَ صياحَنا
هل تعلمونَ بأنني
مازلتُ أحيا كي أُودِّعكم..
وأدعوكم إلى صوتي..
.. أُودِّعكم لألقاكم،
وأنحتُ في جدار القلبِ صورةَ والدي
هل أسأل الجدرانَ عن إزميلهِ؟
أم أسأل الطرقاتِ عن عرباتهِ
وحصانه المتروك خلْفَ الريحِ
يحصدُ صوتَهُ العالي
ويدعوني إلى أشيائِهِ
هل أحتمي بصياحِهِ القرويِّ
يحملُني إلى دنيا من الأوجاعِ..
أعشقها..
فتذوي رحلتي؟..

أأقول للأجيال: لا تتورّطوا؟!
أشتاقُ للناسِ الذين أحبُّهم
وأخاف منهم؛
أوَ تسمحونَ بأن أسافرَ نحوهم؟
يا آخرَ النبضاتِ
يا الآتي بلا معنى
أَبَعدَ ذبولِ صوتِكَ
يُقْفِلُ التاريخُ فرحَتُه!
ويفتحُ لي حكايا اليأسِ؛
ناري لم تتوّجْ حزنها
حتى تجرِّبَ حظْها
في هذه الدنيا
ولم تتركْ يَدِيْ
ترتاحُ يوماً
فوق أرصفةِ الأمانْ.

***

عمري الذي ضيَّعتُهُ خلف السواقي
عادَ من عمري وضيَّعني
وكان الحلمُ أوسعَ من طريقِ البيتِ
كنتُ أنا المجرَّدَ
من تقاويم الفرحْ،
كان الفضاءُ ملازماً طيرَ النواحْ
والحلمُ كان الحلمَ.........
يزرعُ أفقَهُ الدَّامي على قلبي
يحمِّلُني رياحَ الحزنِ

نحو قصيدةٍ
لم تُشْعلِ الأنهارُ فيها
غير صفصافِ البكاءْ.
أنا لم أكنْ أدري
بأنَّ الجرحَ يُفتحُ
مثلَ بابِ الرِّيح
تحملُهُ سلالُ الملحِ
يخنقهُ انتظارُ القادمينَ إلى خرائطِ مَنْ أُحِبُّ.
***
جرِّدْ خُطانا من سلاسلِ حزننا
وليغفرِ الآباءُ ماكنا نخيّطُهُ على أكتافِ قتلانا
وما كنَّا سنرويهِ بلا خجلٍ
أمام بناتِنا وشبابنا،
نحن الذين نمدّ نحو الفجرِ أفئدةً
وما زلنا نخافُ من انْكبابِ الشاي
فوق صحوننا الأولى،
نعدُّ دفاترَ الأيامِ
تحرقُنا مرايانا الجريحةُ
ثم ندفن بين أكوامِ الترابِ
شهادةَ الخرزِ الصغيرة
وهي تنحتُ عند بابِ البيتِ
غفلتَنا المطيّبة الشّتّاتْ.

يا أخضرَ القسماتِ
يا نهراً من النارنج
يا معنىً يسيحُ على دمي
لا تذبحي شِعري... طريقَ البيتِ
والذكرى الجميلةَ
والأمانْ.
فأنا المصفَّد بالجراحِ
وشهقتي لا تستطيعُ البوحَ
لا أدري بأيَّةِ طلقةٍ
أُنهي المواجعَ في بلادِ القلبِ
في هذا الزمانْ.
***



الحفر على زمن الزنزانة

سامر فهد رضوان

تعانقني غرفتي،
فأرى مِنْ شقوقِ أصابعها
ما أراهُ إذا كنتُ أصحو،
وإذْ كانَ فيّ الصبايا
يكبّلنَ رأسي بأوصافهنَّ،
وإنْ كنتُ حينَ أرى
لا أقولُ،
سأبدأُ صمتي على عَجَلٍ،
ثم أروي به الذكرياتِ،
فحتى أكونُ كما يرتئيني جنوني،
سأنسى الجنونَ،
وأحمي بهِ ما تبقّى لديّ من الوقتِ
قلبي سليلُ الرواةِ،
وعندي من الوهمِ ما لا يطاقُ،
ولولا الذي بيننا لم أقلْ،
ثم لم أعبرِ الغرفةَ (اللائي) نبكي على أنها
تجمعُ المفرداتِ،
وتحملُ ما هَزّنا،
فلماذا تكونُ كمفردْ؟؟؟
وكيفَ من السردِ أُطردْ؟؟؟؟
وأتقي على عجلٍ من ذهولي
وأبقى متاهاً مجرّدْ؟؟؟؟
هناكَ وبينَ شقوقِ أصابعها،
جاءني من أُريدُ
على هيكلٍ غير ظلي،
وقال:
ائْتني بالسنينِ التي غَيّبَتْ أسودَ الشعرِ،
ثم تعالَ لنخلطها بالخزامى،
وما خلّفَ العرشُ فينا من الهرطقاتِ،
فتصبحُ كلُّ الزنابقِ فيكَ
لطخةً بالحنينِ إلى ما تريدُ،
ويصبحُ ما كانَ مِنّا كمعبدْ

يصلّي به الأصدقاءُ،
وكلُّ الذين عرفنا،
وتدخلُ الذين عرفنا،
وتدخلُ في بعضها المفرداتُ،
ويستسلمُ اللّغزُ،
هيا لنصعدْ
فطارَ الحمامُ،
وهلّتْ وفودُ الحجيجِ
لتتبئنا بالطريقِ،
وغَيَّرَ أوصافهُ لحنُنا،
من أنا؟
هل ترى؟
أم ترى؟
يا ترى؟
أجلبُ الكشفَ؟
أم يا ترى.. هل أرى
من شقوقِ أصابعها زمني؟

(2)

كسبعٍ ليوسفَ آتي،
إذا ابتدأ النهرُ من أصدقائي،
وصبّ بأوجاعهمْ،
كيف لا،
والسماءُ لها ألفُ نجمٍ،
وأكبرها قمرٌ لظنوني
وشكّي بأني على ما يرامُ
أدورُ كما الأرضِ عكسَ الأماني،
ولكنما حينَ أركضُ..،
تنطلقُ السوسناتُ
لفرشِ طريقي بما قدْ أقولُ،
وحين توقّفَ فيّ المسيرُ عن السيرِ
هلّ بثغري نشيدٌ،
ويوم تمنطقَ نهجي بهِ
قد كبرتُ لأكثرَ من جثةٍ
لا تعودُ من الموتِ
كدتُ أفيقُ من الحلمِ،
لكنما بلبلٌ أوقفَ الصحوَ
مالَ على كتفي،
ثم غنّى لعمري،
فعادتْ إليّ الطفولةُ حتى
نسيتُ احتراقي بجدرانِ زنزانتي،
ونسيتُ صراخي بشقّ الجدارِ،
إلى أن أفقتُ
وعدتُ إلى زمني.

(3)

هنا..
والعناقاتُ معدومةٌ،
أستميحُ الخواءَ بأنْ لا يراني..
وأبدو كجرّةِ خَمْرٍ،
تُقطّرُ من عينها
حزنَ أمي،

فتبكي عليّ الكؤوسُ كأني ابنُها
إذْ أعودُ شهيداً
هنا..
لا أرى
زهرَ أيلولَ يزحفُ نحوي،
ولا شاهداً غيّرَ القولَ حتماً
لكي لا أغني له: ((ظلموني))،
فلا أرتضيهِ ولا يرتضيني،
ولا أبدأُ الصبحَ من ساعةِ الصفرِ.
هذا أوانُ السقوطِ،
وهذا نفيرٌ لزنزانةٍ
باعدتْ بين صوتي،
وسبعٍ وعشرينَ عاماً من الطرقاتِ سدى
زمّلوني بأشواقكمْ يا أحبَّةُ،
إني هنا واحدٌ
رغم أني وزنزانتي اثنانِ في جسدِ الليلِ،
مرتبكانِ أمامَ (هناكَ)،
هناكَ الفراشاتُ،
والحبُّ والأهلُ،
أما ((هنا))
فالعناقاتُ معدومةٌ،
والزمانُ يؤخّرُ دقاتِهِ،
فإلى أيّ حزنٍ سأُنفى،
إذا لم أَعدْ
أخضرَ الروحِ في زمني

((4))

أُباعدُ بينَ مساحاتِ عمري،
لأدخلَ في أيِّ عمرٍ سوايَ
وكمْ كنتُ أمشي إلى قدري
رافعاً رأسَ موتي،
وكنتُ كأني أُغني لغيري،
ولكنّ هذا الظلامَ حرامٌ عليّ،
وإني إليّ،
أَسيرُ وصوتي يُشيرُ
كبوصلةٍ لهلاكِ يديّ،
وموتي مؤشِّرُ صحوي،
وزنزانتي في الجموحِ متاهٌ،
وآلامُ أطرافها استوطنتني،
وبعدَ الصباحِ أنامُ على خَدَرٍ
وأقولُ:
ستجنحُ فيَّ الفراشاتُ عن ظهرِ قلبٍ،
وأغدو كذكرى بقاموسِ أمي،
تعبتُ..
إلى أن ((هراني) التعبْ.
ومتُّ
إلى أن أفاقَ بقلبي
تقمُّصُ أيٍّ من الطيبينَ ونلتُ الأربْ
من الأرضِ..
والتحتِ..
والفوقِ..

والاتجاهاتِ..
خلفي أمامي،
وقُدّام ذاكرتي زمني..

((5))

كأيِّ اعتذارٍ لقلبِ الصبيةِ،
أغدو ضئيلاً أمامَ الإعادةِ:
ليسَ النباتُ شبيهاً بجرحي،
ولا ينبتُ التوتُ فوقي لأحلو.
كما أنني لا أحبُّ الحرائقَ
حينَ تسيرُ بأوجاعِ من جرَّبوها،
وحينَ أكونُ قفيراً
وما فيهِ من مِزقٍ
ذكّرتني بأهلي
سيأتي حصانُ الشراكسِ
من فتحةٍ في الجدارِ،
ليحملَ كلَّ الصبايا إليّ،
ويخطفهنَّ من الحزنِ في داخلي،
بيدَ أني سأرمي إليهِ
تعاويذَ بصارتي إذ تقولُ:
سينشأُ بين الظلامِ وأنتَ
قرانٌ جميلٌ،
وتبدو العلاقةُ شرعية.
آسفٌ حينَ قلتُ:
خذوني إلى جهةٍ في شمالِ المحيطِ
لأبكي على حزنِ أحيائهِ،
ودعوني كما النخلِ أثمرُ صدراً
لأيّ جبينٍ أرادَ البكاءَ
فأبكي على دمعةٍ
هادئٍ
مثلُ زيتونةٍ حفرتْ اسمها فوقَ جذعي،
أميلُ إلى امرأةٍ من عصافيرَ،
أدعو جنونَ يديها،
وأبحثُ عن قمرٍ تحتَ جبهتها،
ربما غاصَ في ماءِ عينيّ فيها وذابَ،
فَأَقْبَلُ أيَّ منامٍ يراني
وإذ لا يراني..
أطالبُ كلَّ القبائلِ بالصفحِ عن لغتي.
هادئٌ..
ساحرٌ في التداعي،
فقربي وساوسُ جارتنا،
وهروبُ الخرافِ من الذبحِ،
حبُّ الغريقِ لقشِّ المياهِ،
ووهمُ التصالح بينَ الذكور وبينَ الإناثِ،
وشكلُ الأراملِ إذْ يشتهينَ
الخلاصَ منَ الدمعِ،
رعبُ التأمُّل بالقبرِ،
شكرُ الضحايا لقائدها...
إنني –والظنونُ حرامٌ–
أميلُ إلى فكرةٍ
قلتُ فيها:

ستبقى السجونُ بداخلنا،
والزمانُ يؤكّدُ أنّا خرجنا من الوقتِ
حين دخلنا بهِ،
وسنبقى كما نحنُ
منتظرينَ
إلى أن تعودَ الصحارى من الجدبِ
آهٍ سأخلعُ عني رداءَ الزمانِ وأقتله
بيد أنّي أميلُ إلى أنهُ زمني.



انحنِ للذي أوقفَ القافلة...

شعر: ناصر زين الدين

ألا تنحني للصبي الجليلْ؟
ألا تنحني وتقبّلُ نعليهِ؟
ترنو إلى قمرٍ تحت رجليهِ
قد لامسَ الغيمَ،
زيتونةً تتشبّثُ بالأرضِ
كيلا تميلْ.
ألا تنحني للذي أوقفَ القافلهْ،
وقالَ : مُحالٌ تمرُّ الخيانّةُ
من دربِ بيتيَ إلا على جُثّتي؛
كي يُقالَ حمى أرضَهُ وهو حيٌّ،
وما زَالَ عن كوّةِ العشقِ إلاَّ قتيلْ...!!
ألستَ تخافُ على بلدٍ سوف يزلقُ
في هوَّةِ الانكسارِ؟
فَتُمْسي أميراً يسلّمُ مفتاحَ أسوارهِ
ثُمَّ يبكي على مُلْكِهِ كصبيٍ ذليلْ.
تخافُ على عرشكَ المترهّلِ من عسفهم،
من بوارج مثل الأبابيلِ حطّت على شطّ روحِكَ؟!
لستَ الوحيدَ الذي قد تنصّلَ!
لستَ الوحيدَ الذي مَدَّ . يَومَ دعتهُ البلادُ .
يَد الغدرِ..
أنتَ شريكٌ حميم لهم،
وجرابٌ تهرّأ مما احتوى،
كيف يحملُ عاتِقُكَ الزمنَ المستحيلْ؟
ذليلُ، تنحَّ لتعرِفَ كيفَ تصولُ الخيولُ،
وكيفَ نُذيقُ المنيّة أعداءنا،
وتُدارُ الشهادةُ ما بيننا،
مثلَ كأس الشمولْ!
فهذا الخضوعُ سياسَةُ ذاتِ الحجالِ
تنوءُ بحملِ عجيزَتِها،
فتحطُّ على الأرضِ
حين يهمُّ بها ذكرٌ ويجولْ.
وأمَّا سليلُ البواسِلِ؟
طعمُ الخضوعِ على فمهِ
مثل سم ثقيلْ..

ولستُ أخافُ على الشعبِ
من زحفهمْ..
فالصدورُ تسدُّ منافِذَهُمْ.
أنتَ في الخلفِ سكينُهم يا زنيمُ،
ويا لعنةً قد ألّمتْ بنا
لا تزولْ.
ألا تنحني للذي أوقفَ القافلةْ؟!
وقالَ : أنا الحيُّ؛
لستُ أموتُ؛
على جبهتي ينبتُ الغارُ،
من راحتي تلهجُ النارُ
لستُ أُطيقُ الترجُّلَ،
حتى تصيحَ الثواكل منهمْ،
وحتّى يطيبَ هجوعي.
صليبي حصانيَ،
والروحُ ورعي.
وهذا الهزيعُ الأخيرُ هزيعي.
تسدُّ الجحافِلُ كلَّ الدروبِ
فليست تُبيحُ خلاصي
وما عَرَفُوا أن هذي الدروب
ضلوعي..!!
وأنَّ سطوحَ المنازلِ
أعشاشُ قلبي،
وهذي الصخور قلوعي.
أنا الصمدُ الفردُ لستُ أساوِمُ
حتى على عشبةٍ،
أو جدارٍ يُستِّرُني.
لن أسلّمَ نافذةً،
كنتُ سَلّطتُها "طاقةً" من جهنّم،
في وجههم؛
فاستحالت ستارةَ عشقٍ،
تخبّئُ عنهم نجيعي.
تنبّهْ إلى يومنا يا شقيُّ؛
فإما علينا تدورُ الدوائِرُ، حتى نبيدَ
وإمّا لنا.
فَلاَ... لا تساومْ فقد أوشكَ الحمل يهوي بنا
وهلاّ تصافحُ كفّاً ملطَّخةً بالدماءِ،
أتضحَكُ في وجهِ قاتلِ أبنائِنا؟!
كنْ ولو مَرَّةً طَاهِراً.
كنْ جديراً بهذا المخاض العسيرِ.
سنغفرُ ماقدْ تقدَّمَ،
سوف نُسامِحُ؛
إن سرتَ ليثاً إلى حربهمْ..
كيف نأمنُ جانبكَ الرّثَ؛
سيفٌ علينا إذا ما انشهرتَ،
وكلبٌ سينبحُ في إثرنا،
يا ذليلُ سنرتدُّ يوماً نقوّض عرشكَ،
نحرقُ هذا المقامَ المدنّسَ،
من عهد أجدادِكَ النبلاءِ،
نذرّي رمادَكَ فوقَ التلولْ..



الوعل الأرعن

عدنان المقداد

"... سأحلم بالموت في كلِّ شبرٍ من الليل،
في كلِّ ليلٍ من الدهرِ،
خشيةَ ما إن يفاجئني الرِّفق بالصخرِ!.
أسري بأسري؛
لأفتح في الوقت عمراً سديداً،
يفيض عليّ سؤالاً، سؤالاً،
سأرتق فتق الحقيقة بالسحرِ..!"
قال. وراحْ.
لمن باحَ؟
لمّا يئن أن يبوحَ،
وباحْ.
...
"وماذا سأُوهنُ؟
ها هي تربض صَمَّاءَ، ماضيةً في العنادْ!
كأنَّ مفاتنها مَرْآةٌ، أو بلادْ.
توغّلت، في صمتها، بالرشاقَه؛
حاورت فتنتها بالصَّمَمْ؛
وافْتَتَنْتُ، أمام كياستها، بالحماقَهْ..؛
مللتُ، كللت
بنيت سياج النَّدم،
وأعرف عنها عراقتها في الولوج إلى مطلع القرنِ،
أعرف عنها توغّلها في لغات الصّلابةِ،
"غرّاءُ، فرعاءُ" مصقولة بحكايات من ماتَ،
قبل تبلورها في جبال التّوهم،
قلت: أجّرب كيف ستقتِل عاشقها،
قتلةً،
قَتْلةً،
-مثلما قال، من قال، في وصف صوتها-
فمضيتْ...
...
***
مللتُ، كللتُ،
طعنتُ سياجَ السكوت،
بمحض الغرابهْ،

وأرسلت، في الريح، أسطورة
تفتح الكلماتِ،
حزوناً،
حزوناً،
وتترك، في كل حرفٍ، ولايه:
لها سيّد من هواءٍ،
سوادُ غبارٍ،
يُسائل سيّده فيم يُقلقه بالمهابه؟!
عرفتُ:
بأن القرون التي بقيت في السهولِ،
تصلّي لها.
عرفتُ:
هما صخرتان:
فواحدةٌ تفرش الليل في كلِّ أرجاء
رأسي،
وتجعل من ذرّة الرّمل سرّاً
لحربٍ،
وتجعل من صلة الوصل فاصلةً
في فضاءٍ
من الوصل والفصلِ،
تعبث بالحقدِ، والشكِّ،
تجلوهما، ثم تخفيهما،
وهي ماضيةٌ في الخَفاءْ.

وأخرى تباغتنا بالسِّيادة في كل
دهرٍ من الأرضِ،
نخلقها، سيداً سيداً
كي تعيد صياغتنا مثلما تشتهي،
فنعيد
صياغتها، سيّداً، سيّداً، كي تعيدَ...
لها كلما أعْتَقتْ رقْبةً، ضجّ منا
النّيام امتناناً
وأَرْخوا سُدُول الولاءْ.
***
هنالك ما يشبه الليلَ، في نيّة اللَّفِّ، واللَّمِّ
والضَّمِّ، والغوصِ في مدح ساقية العتْمِ.
ثمّة من
ظنّ أن الصباح كفيلٌ بسَوْقِ الضياء إلى
سُررِ النومِ،
ثمّة من خلق العرش،
صدَّقه،
ومضى فيه، مثل رحيل الحمامةْ...
وثمّة من ضاعَ، في السخريهْ
...
أمَا آن للوعل أن يدرك الفيصل الهازئَ،
المُرَّ، بين الرّعونة، عالية في الجبالِ،
وبين الرّعونة راحلةً في السهولْ.



ثلاثة نصوص
في مقهى كندي

نص: جاكلين سلام

وحيدة،

تحضر كل مساء.
تطلب "قهوتين"
أمامها جريدة الصباحِ،
تحملق ملءَ الفراغ،
تتأملها سيكارتها،
باشتعال،
وفنجان القهوةِ البارِدِ.
**
يدعوها الدخان.
هيا بنا،
الضباب كثيف والطريق جليد.
يلزمنا عجلات ضد الانزلاق.
وأضواء أكثر اكتشافاً.
**
النادل متلاش في تعبهِ.
يلملم كلَّ الجرائد في المكان
يرميها في الزبالة،
وينظر الساعة المعلقة،
على جدار الصقيعِ.
****

نملة في الطابق العاشر

لا ساعةَ جدارية تحصي تكّات القلب.
لا تقويم سنوياً يحاور أزمانها،
منسية،
بين جدران معلقة.
واجهة وكرها زجاج يطل على كتلة
تتقسم إلى قواطع.
نملة متضخمة، بأوهامها،
بصمت عنيد
تجيءُ، تروح،

تسوق قافلة أحلام مهدلة إلى نبع يضمدها،
تعود ندفاً
بألوان خارج الموشور.
تبتسم في مرآة الماء.
تحمل إلى عنقها المتناهي في الوهن
وشاحاً ليلكياً.
تزنر خصرها بشريط اللازورد
على فضة ثوبها.
تتأمل قامتها:
"أنا النملة الذهبية"
إلى أين أسير..؟!
على ضفةِ حلم مهاجر
هل تأخرت؟!
عمن؟
....
عن القافلة
...
يرقبها الماء بعيون متهكمة
يمد لها لسانه.
يكورها خدر الصقيع.
تعود إلى حجمها.
*****

كف بلا أصابع

مسافرة أبداً،
بلا تذاكر عبور،
بلا جواز سفر،
بين قمقم الصقيع وشعاب براكين الروح.
لا نبيذ إلا دمي.
ولا صلوات انتظار.
مهاجرة أبداً
بين غابات جسد البلاد وقصف البنفسج.
والحلم نثار يتساقط من كف بلا أصابع.
أنا التي قلَّمت أصابعي العشر والعشرين.
أصابعي أنكرتني
ولم تدرك نجمتي في قلب الشمال.
يوجعني هدير القطار العابر
من الجهة الشرقية وربما الغربية.
صوب بيتي الممزق على خارجة الوطن.
مرتبكة، ألملم شراشف الرحيل عن سهول البنفسج،
وأركض هبوطاً،
نحو معبر آخر للروح.
يهزمني همس الموتى الطازجين،
وصفير قطار آخر،
وآخر
وكسكة حديدية مكتوب علي . ممنوع العبور .
ألوح بقامتي المسحوقة لعابرين لا أعرفهم،
لا يعرفوني،
ووجهي موت
فاغر فاه صوب الحياة

أعود
مبللة بذاكرتي،
كقطة مذعورة،
أتوسد أجنحة طيف بعيد،
ألمحه عبر الضباب القرمزي ينادي:
هيه، يا صغيرة.
هاك نفحة من تراب الطفولة من أُمٍّ تكتسي
بالنجومِ دوماً..
هاكِ شمساً صغيرة من طفلةٍ مشققة الوجهِ،
شعرها أنهار من دم.
وهذهِ كمشة حنان دافئ مني،
وحب
......
ضممتُ إلى صدري هذه الهدايا
فتناثرت رماداً..!!!

. تورنتو . كندا



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الوقت غربة

شعر..عادل القاضي

عالم القصة



المطمورة

قصة: غسان كامل ونوس

بحذر مددت يدي؛ أصابعي راغبة مشككة.. الملامح لا تفصح، ولوقت غانم مغبر...

الندبات والصدوع التي أعثرتني، لم تكن قادرة على إيقافي..، فانثال دبيب مخرش، نَمّال دافئ الوخز، سلس الصدى...

هي المطمورة إذن؛ لم أخطئ؛ أخيراً..؟!

لست متأكداً لِمَ أريدها الآن بعد كل تلك السنين.. ما حاجتي إليها.. سأضع فيها شيئاً آخر؟! وهل لدي المزيد؟! لا أعرف.. هل سأخرج منها شيئاً؟! وما أحتاج؟! وهل فيها؟!

هي التي دعتني؟! ربما!

هي لا تفصح، وأنا لا أستطيع التأكيد، قبل أن أتأكد..

لا بأس! عل المحاولات التالية تفيد..!

* * *

(خبئ قرشك الأبيض ليومك الأسود..!)

"القروش تتزلق من بين يدي، والأيام سوداء تترى".

–لكن لك حصة في المطمورة..!

–"أية مطمورة..؟! أنا؟!"

* * *

تمشي.. تركض.. تطلق ساقيك للجهات، دون رغبة أو تدبير.. تعبر الثغور والمفازات، تترك ثقوبك تتصرف بحرية، تُدخل وتُخرج ما تشاء... تستنشق هواء مغايراً، تضطرب أمامك الرياح.، وتضطرم في يديك المقابض، وفي رأسك الأفكار...

–لماذا لم تمد يديك إليها؟! هل أضعتها؟! أم تنتظر أياماً أكثر حلكة؟! أم...

* * *

تمد يدها إلى صدرها عبر طيات الثياب، تخرج قبضة حائلة اللون، معقودة بإصرار، مربوطة إلى عنق ينحُلُ، ويتجعد:

–إذهب إلى الدكان، إشتر لي بهذه حلاوة سكرية؛ أولادي لا يذكرون أن لهم أماً؛ يخافون أن تضيع منهم مؤخرات زوجاتهم... يطمرون فيها أعمارهم وعقولهم وعواطفهم.. أنا لا أعتب على أبيك، ليس معه، على الأقل يزورني، يذكرني

بأكلة؛ لا تأت بالشوشية، لا أستطيع لوكها؛ اشتر بهذه لك؛ لا تخلط بينهما فتتوه..! ليس معي كفاية، كنت أعطيتك أكثر.. لم يبق الكثير، ماذا سأفعل حين ستنتهي هذه المطمورة..؟! أعمامك لا يشبعون من مطموراتهم، يخافون عليها؛ يظن كل منهم أنه ينام مع الجازية، أو سعدى الزناتية..! كيف لو كان لديهم ما يعبئ العين؟! العميان لا يأتون بما يقتتون، وليتهن يرضين! لو يطمرون في جب، لكانوا أغنى، وكان أولادهم أفضل..! اذهب لا تتأخر.. ها!! أحب الحلاوة؛ أشتهيها، إن كنت أقدر أن أشتهي، بعد.!

–أعطيني لأذهب!

–سأعطيك، حين تنفك هذه العقدة ال...

–هاتي لأساعدك..!

–لا.. تساعدني؟! ألا ترى أنها مربوطة إلى رقبتي.؟!

خيوط عديدة حائلة اللون نازلة من جانبي العنق، تضيع نهاياتها تحت الثياب.

–تناوليني من المطمورات الأخرى..!

–المطمورات الأخرى.؟! تحسب أن عندي كنوزاً..!.؟! لست وحدك؛ كلكم تظنون ذلك.. ومن أين لي؟! يا حسرتي.. لولا عمتك، لكان المُشترَى يقلع عيني؛ أحب الحلاوة ماذا أفعل؟!

–وماذا ستفعلين حين تنتهي المطمورة؟!

–أتشمس.. أنتظر الفرج.. وأتوكل على الله، وهذه المطمورات؛ لولاها لنهشتني الأمراض، بفضلها مازلت أقوم، وأقعد...

أخرجت بيدها اليمنى بضعة أشكال متنوعة: مثلثية ومربعة ومدورة، قبلتها واحدة واحدة، وأعادتها إلى عبها:

–مالك تنظر، تتعجب؟! أنت لا تعرف قيمتها؛ غداً حين تكبر، ستعرف..! أظن ذلك، لأنك مطيع، وعقلك في رأسك، لهذا ناديتك أنت؛ أولاد أعمامك سرقوني، أعرف من أرسلهم؛ أتركهن لله.. أنت لست مثلهم؛ خذ.. اذهب؛ سلمتك لسيدي الخضر بو العباس، وسيدي المقداد، والشيخ أحمد قرفيص، وأسيادي.....

* * *

في ذلك الحوش المجلل بالمهابة، والمطوق بجدار حجري مضعضع، تُتَوِّجُهُ أغصان الغار، فتعبق رائحة طيبة، مع روائح متكاثفة أخرى، تنبثق من بضع مجامر موزعة على أطراف صندوق حجري مغطى بقماش مخضر...

–خذ هذه، وضعها هناك.

أمسكتُ قطعة النقود بإحكام، واتجهت حيث أشارت أمي: كانت جرةٌ تكاد لا ترى متربة كثياب الرجل الذي استقبلنا، وودعنا بخشوع، وفتحةٌ مدورة بغطاء حجري تعلو عنقاً متطاولاً، واستدارة بارزة.. صدى رنين التقاء النقود في الجوف الغامض بقي يتردد في ذهني المبلبل، حتى ما بعد أن خرجنا –كما دخلنا– محنيي الرؤوس والقامات، رغم أن الباب الذي قبّلنا جنباته في الدخول والخروج، كان من دون عتبة...!

* * *

عادت بعد يوم من الدفن، بكت، ولولت، ونادت رفيق عمرها الذي أفنى حياته خداماً للمزار وزائريه؛ كما كانت

تقول.. لم تودعه، لم تتوقع أن هذا يمكن أن يحدث؛ بهذه السرعة على الأقل؛ كان في عافية حين ذهبت إلى ابنتها الوالدة... لطمت وجهها كثيراً، وشدت شعرها أكثر، وهي تنبش التراب، وتقلب الحطب:

-يا ويلي عليك، ويا شقائي بعدك..! اذهب بلا رجعة، ذهبت ولم تقل لي أين المطمورة..!

* * *

حين مدت يدها إلى صدرها، نهض قلبي؛ لم أكن أصدق أنها يمكن أن تفعل، حين سألت:

-أراك مهتماً به؛ هل أريك إياه؟!

ضحكت بتردد، وحين هممت بإخراجه، أو هكذا حسبت، وقفت مديراً ظهراً يكاد ينحل، مستعداً للهروب؛ شدتني بقميصي من دبر:

-أقعد؛ لا تخف؛ كنت أمزح..!

لم أتأكد من مشاعري؛ هل أحزنه أم أفرح..؟!

كانت شبهُ الاستدارة البادية خلل ثوبها الشفيف، تنثر فيّ مشاعر غامضة، تذكِّر بما كنت أحسه تجاه تلك الكتلة الفخارية شبه المستديرة أيضاً، بحجم قبضة اليد، تلك التي كانت في حوزة أخي الكبير؛ كان يَحرص أن يخبئها في مكان قاتم .؟.؟. كنت أهزها في غيابه، مستمتعاً برنينها، محاولاً إنزال بعض ما فيها.. وفي بداية غيابه الذي سيطول في العسكرية، بحثت عنها؛ آن وجدتها، نهض قلبي، وكدت أبكي؛ تحسستها بحنو ورهبة، هززتها لأستمتع إلى خشخشة النقود الكثيرة التي كان يحظى بها زيادة عن حصتي؛ حاولت إخراج بعض منها؛ أدرت شقها نحو الأسفل، وضربتها على يدي الأخرى، أفلتت، تكسرت، وتبعثرت: أزرار وشكلات شعر وخزرات صغيرة وصور وأوراق تقاويم مصفرة....

* * *

قال صاحبي؛ وكنا نسير في مساء شتوي، مختتمين دروساً نظرية وعملية مضنية:

-ما رأيك بهذه ال...

كانت تسبقنا بخطوات..

-هنيئاً لك؛ باستطاعتك أن ترى وتميز.

-لو كانت استدارتها مكتنزة، كنت لاحظت، وانشغلت..!

-أنا..؟!

من أين يعلم ذلك؟! لم أقل له، لم أتحدث في مثل هذه التفاصيل مع أحد بعد.!

* * *

إناء دائري ذو لون حائل، كان أبي يخفيه في آخر لا يبزُّه زَهوْ ألوان أو حجماً، مما يجعل عملية إخراجهما من بعض عصية؛ فهل كان ما فيه يعادل الجهد المبذول لتفقده كل حين بضع أوراق لم أستطع فك طلاسمها، سندات بيع وشراء، دفتر صغير مجلد بعناية، ومكتوب بخط مميز، سرعان ما ينتقل من شفتي أبي إلى جبينه ثلاث مرات آن يظهر، وحين يعاد. ومحرمة صغيرة، تنقبض أمي من مرآها، ولا تمل من سؤاله عنها، ولا يمل من التجاهل، دون أن يرتفع صوته على غير العادة، ربما-كما صرت أفسر- للخشوع الذي يبثه ذلك الدفتر المسود.

* * *

هل العلة في الاستدارة أو شبهها؟! أم أن مطمورة، أية مطمورة، وبأية هيئة، يمكن أن تفيد؛ بل لا مناص منها..؟!

لهذا لم يعد مهماً شكلها، ولا لونها، ولا حجمها؛ الأهم أن تستطيع أن تحمل ما أوده، أو تهبني ما آمله، أو أكون مقتنعاً بذلك على أقل تقدير. هل هناك حل مغاير؟! هل من سبب آخر يبرز هذا الجواب.. يتجاوزها إلى أي اتجاه..؟! وإن كان..؟!

لو أنك تستحق مطمورة، لأتيتك بها! لكنك...!!

هل هو على حق..؟!

كنت وراءه في كل أمر، أتلقى فتات ما يأتيه: ظل، أو تابع، أو صدى.. يسهر خارج البيت، وأُحبَس داخله؛ يرفع صوته في وجه أبي وأمي، ويرفعان أيديهما علي؛ يستمع إلى أغاني الغرام من المذياع المحرم علي لمسه؛ يسير مختالاً ببارودة الصيد التي اشتراها له أبي، رغم الفاقة، وعلي إخفاء المقلاع المطاطي، بعيداً عن استشعاره؛ ألبس قمصانه التي لم تعد تليق به ألوانها، أستخدم أمشاطه المعطرة، وجواربه المعفرة، وأحذيته المواربة؛ سراويلُه التي تقصر، أشدها على خصري بيدي، كي لا تنزل، فتنكشف سراويله الداخلية..! أعطاني مرة حزامه، فرحت بحرية يدي طوال الطريق التي تفصلنا عن القرية البعيدة، وحين هممنا بالدخول، استرده، وعادت يداي إلى سروالي.

كان علي أن أدبك لسعادته، وأتنهد لاكتئابه. وكنت أتمنى لو أستطيع إقناع الكثيرات اللواتي ذكرن إلى جانب اسمه، بالموافقة على ما يريد، وأقنع أبوي بذلك، لكي أستريح...!

حادثة لا ينِي يذكرها كل آن للتدليل على دقة استنتاجه: لحقته باكياً في عرس موسمي، يقام حول المزار القريب، نقدني حانقاً قطعة معدنية، أعطيتها لأول سائلة راجية..!

كنت أخبئ أشيائي في أي مكان لأتوه عنها، وأصرف جهداً كبيراً لإيجادها؛ أشياء كثيرة فقدتها؛ الدفتر الأسود المكتوب بخط مميز والذي صار لي، لم أعثر عليه. واستنفدت كل الأعذار التي تبرر عدم إحضاره لسائل معهم، بإعارته إلى أصدقاء، أو إبعاده عن متناول أخواتي النبيهات.. وبدأت أهذي حين علمت أن علي استظهاره عن ظهر قلب..!

أشياء عزيزة مازلت أبحث عنها، غير متأكد أنها كانت لي ذات وقت، وهل حقاً قطعت المفازة الضارية بين الحلم والواقع. وإن كان ذلك قد حدث، فهل كنت لا أزال على ما أنا عليه؟! أم أن تاريخاً آخر، تاريخاً شخصياً، تاريخاً إنسانياً كان سيسود.. ربما تغير وجه العالم، ومسار البشرية..! ألا يليق بي ذلك حقاً؟! ألا أستحق دفئاً مستطاباً لأوقاتي الباردة؟! هي شبه استدارة ككل الأشباه التي شغلتني، والتي لا تزال تدور بي عبر مدارات الجري المبهم، منذ القذف الأعظم؛ شبه استدارة احتضنتها بكل ما أوتيت من عزم وحرمان؛ كانت تبتلع نشوتي، وتركلني بعيداً. حتى أنها عجزت عن رد اعتباري بشبه استدارة أخرى باتجاه مقابل.. فيحفظ ماء الوجه، بوليد يحمل شارتي، كما يحصل لكل الناس؛ حتى الذين لا يخبئون، ولا يطمرون إلا في وضح النهار، وفي علن الرغبة..!

قلت لها ذات نشوة؛ وكانت تئن، وكنت أضاعف انشغالي؛ والصدى ذاك يذكرني بذلك الرنين في المطمورات العديدة العنيدة التي ضاعت في الطريق:

–أنتِ مطمورتي..!

نظرت بانشداه، تقبضت حتى ركلتني:

–تريد التعويض إذن..؟!

–وما المشكلة إذا كنت كنزي؟!

تحركت أعضاؤها بلا اتساق:

–وأنا، أعيش فقيرة..؟!

*   * *

كنت أكثر الناس انشغالاً وأسى، حين تداعوا من كل فج، لينالوا حصصهم المجزية من الجرار، التي تكسرت في قبور اعترضت طريق العمل الشعبي؛ لم يداوم في بدايته طواعية إلا القليلون..! ولم يصدقوا أنها كانت فارغة، فانهالوا على بقية الطريق بقية الأيام..

"سأكتب بطاقة أسف في قبري، لمن سأخيب ظنهم...!!"

*   * *

أمد قدمي بحذر، تتزلق ساقي الأخرى...

الوقت غائم مغبر.. والملامح لا تفصح...!!!

❑❑❑

قصة أثرية بابلية

على لوح آجري واحد

إعداد النص: د.محمد أحمد معلا

عنوان القصة على اللوح:

(عائلة موناب بن توتوين كيشار)

جيرو ضخم الجسد قوي، جيرو قليل الفهم غبي، جيرو بكر موناب وليجالا، وبكر الأبوين يملك في العادة كل شيء. لكن موناب سلطن على جيرو أخاه إنشار الأصغر منه بربيعين، وليجالا صمتت، مقتنعة صمتت، فإنشار ابنها الثاني ثاقب الفكر نبيه وذكي.

جيرو قوي الظهر والذراعين، جيرو يعمل كثيراً بكد وتعب، جيرو يحب الضحك ويضحك كثيراً كثيراً، ويحب كل ما يؤكل ويأكل كثيراً كثيراً. ونوماً عميقاً ينام..

الجميع هنا يأمرون جيرو، أبوه موناب يأمره، وأمه ليجالات تأمره، وأخوه إنشار يأمره، وزوجة أخيه العروس أغليمات تأمره، وجده الطاعن، جده توتو يأمره.

ذات يوم توتو أمر جيرو أن يصغي. الجد أمر الحفيد أن يصغي، وجلس جيرو ففتح توتو فمه، وقال: الأمير حمورابي صديقي. طالما رعينا الثيران معاً لم أحدثك؟.. أي جيرو لو أستطيع الحضور إلى مدينة الإله لخمو لسلمت على الأمير الذي سيصلها، ولأخذني بالأحضان، ولوجدت نعمة حتماً في عينيه، آه كم من لحم وطعام كثير سيوضع بسخاء على ضفاف الشوارع في كل أنحاء المدينة! ولسوف تنعقد حلقات الرقص والغناء والسمر!...

مسافة شمسين ونصف وأكون هناك!

آه... ما أحلى السفر.... ما أحلى السفر.

جيرو ضخم الجسد قوي، وفهم جيرو قليل. وجيرو بكر موناب عزم وهرب، غافل والديه حافي القدمين، يرتدي جلبابه الذي ينام فيه ويقوم، فهرب راكباً على حمار أخيه الأبيض.

في اليوم الأول مر بكوكبة رجال ففتح فمه، وقال: سلام أيها الرجال، دلوني أي طريق يقود إلى مدينة الإله لخمو..

وسأله الرجال: ومن تكون أيها الراكب على حمار أبيض... وماذا تبغي في مدينة الطين الجميل؟...

وأجاب: أنا جيرو بن موناب، زارع الحقل، أريد مقابلة الأمير حمورابي، الذي سيصل مدينة لخمو وأنقل إليه سلام جدي صديقه، لعلي أرى نعمة في عينيه.

وسأل الرجال: ومن يكون جدك يا جيرو بن موناب؟..

وأجاب جيرو : جدي توتو بن كيشار، صديق الأمير حمورابي، طالما رعيا الثيران معاً..

بعض الرجال ضحك، وبعض الرجال ابتسم، وقالوا: في ذاك الطريق امشِ امشِ وكلما تقدمت، اتسع أمامك الطريق، لكن إياك يا جيرو! في مدينة الطين الجميل يضيع زارع حقل... فهي كبيرة كبيرة...

أعطوه رغيفاً من فطير مدهون بسمن واستأنف جيرو، جيرو استأنف الطريق..

في اليوم الثاني، مر بكوكبة رجال، فتح فمه، وقال:سلام أيها الرجال، دلوني أي طريق يقود إلى مدينة الإله لخمو؟...

وسأله الرجال: ومن تكون أيها الراكب على حمار أبيض... وماذا تبغي في مدينة الطين الجميل؟...

وأجاب: أنا جيرو بن موناب زارع الحقل، أريد مقابلة الأمير حمورابي الذي سيصل مدينة لخمو وأنقل إليه سلام جدي صديقه، لعلي أرى نعمة في عينيه.

وسأل الرجال: ومن يكون جدك يا جيرو بن موناب؟!...

وأجاب جيرو : جدي توتو بن كيشار، صديق الأمير حمورابي طالما رعيا الثيران معاً.

بعض الرجال ضحك، وبعض الرجال ابتسم، وقالوا: في ذاك الطريق امشِ امش، وكلما تقدمت اتسع أمامك الطريق، لكن إياك يا جيرو في مدينة الطين الجميل يضيع زارع حقل... كبيرة كبيرة...

أعطوه رغيفاً من خبز قمح واستأنف، جيرو استأنف الطريق..

وفي اليوم الثالث مر بكوكبة رجال فأعطوه رغيفاً من خبز شعير واستأنف.

وعند العصر وقف جيرو أمام أسوار مدينة الإله لخمو يضحك ويضحك، اقترب من حارث البوابة، فتح فمه وقال: أنا جيرو بن موناب، أريد الدخول إلى مدينة الإله لخمو.

وقال حارث البوابة بمهابة: باسم ملك بابل العظيم أرحب بك يا جيرو بن موناب في مدينة الإله لخمو، لكن ماذا تبغي عندنا؟!...

وأجاب جيرو ضاحكاً: أريد أن أقابل سيدي الأمير حمورابي الذي سيصل المدينة وأنقل إليه سلام جدي صديقه، لعلي أجد نعمة في عينيه..

وسأل حارث البوابة مبتسماً: ومن يكون جدك يا جيرو بن موناب؟!...

وأجاب جيرو، جيرو أجاب:جدي توتو بن كيشار زارع الحقل، صديق الأمير حمورابي رعيا الثيران معاً..

ضحك الحارث وقال: يجب أن يكون جدك طاعناً جداً يا جيرو، حتى يقول هذا، ثم إن حمورابي العظيم قد تعمم بالتاج من زمان، منذ اثني عشر ربيعاً وأربعة أهلة تعمم بالتاج، قل لجدك يوم كان حمورابي لا يزال أميراً زار مرة مدينتنا، لكن الآن هو صاحب التاج، ومدينتنا الصغيرة لا تتسع لعظمة جلاله، لكن لابأس عليك، إن شئت فادخل في مدينتنا واغرق في نعيمها، وإياك يا جيرو في مدينة الطين الجميل يضيع زارع حقل، فهي كبيرة كبيرة، خذ فالمدينة تحييك برغيف من خبز وقمح وشعير.. ثم إن كنت لا تعلم فاعلم أن للمعبد كهنته..

ودخل جيرو ضاحكاً، جيرو تجول فوق حماره الأبيض في مدينة الإله لخمو، تجول كثيراً كثيراً، وضحك كثيراً كثيراً، وعند العشاء، أعطوه أمام المعبد رغيفاً من فطير مدهوناً بالسمن حباً بالقمر، ونام جيرو ضاحكاً، وفي الصباح قام ضاحكاً، فأعطوه رغيف خبز قمح تقدمة لمردوخ الإله، وضحك كثيراً كثيراً، وهو يتجول، فأعطوه ظهراً رغيف خبز قمح تقدمه للخمو الإله، وشرع جيرو يتجول، وتصدت له حسناء، وقالت: ألا يريد السيد أن يتذوق في مدينة الطين الجميل خيراً؟...

وضحك جيرو كثيراً كثيراً، واستأنف تجواله ، وهو يكرر ويضحك: وتقول لي السيد!...

وفي المساء أعطوه أمام المعبد رغيفاً من خبز قمح حباً بالقمر، ونام جيرو، وصباحاً ضاحكاً قام، فأعطوه رغيفاً

من خبز قمح تقدمة لمردوخ الإله، وتجول وضحك كثيراً كثيراً، فأعطوه ظهراً رغيفاً من خبز قمح تقدمة للخمو الإله، وشرع جيرو يتجول وتصدت له حسناء، وقالت: ألا يريد السيد أن يتذوق في مدينة الطين الجميل خيراً؟...

وضحك جيرو كثيراً كثيراً، ولم يتوقف، واستأنف تجواله وهو يكرر ويضحك: وأنت تقول لي السيد!...

وفي المساء أعطوه أمام المعبد رغيفاًمن خبز شعيرحباً بالقمر، ونام جيرو وقام ضاحكاً، فأعطوه رغيفاً من خبز شعير تقدمة لمردوخ الإله، وتجول وضحك كثيراً كثيراً، فناوله الكاهن ظهراً رغيفاً من خبز شعير تقدمة للخمة الإله، وقال الكاهن: هو آخر رغيف لك..

وفهم جيرو، فهم عندئذٍ جيداً أن للمعبد كهنته، وتابع جيرو تجواله وهو يضحك متجهاً نحو بوابة الخروج، فتصدت له حسناء، وقالت: أتركك تقبلني مقابل حمارك الأبيض...

وضحك كثيراً كثيراً، وحافياً ترجل وركع، وأمضى ليلاً طيباً جداً، جيرو أمضى ليلاً طيباً جداً، وفي الصباح أزمع الرحيل، فتذكر أن له حماراً، راح نحوه فاعترضته الحسناء، وقالت: هو حماري.

ضحك جيرو كثيراً كثيراً،وقال: لكنه حمار أخي إنشار بن موناب!..

قطبت الحسناء وأجابت: بل هو حماري، صار حماري مقابل القبل... ألم نتبادل القبل؟...

وأجاب جيرو مصفّراً يضحك: نعم تبادلنا القبل... ما أحلاها، لكن ما علاقة الحمار بالقبل؟... ثم.. أنا أرد لك قبلك..

وأجابت الحسناء: بحمار آخر أقبل...

وجاء حارس البوابة وقال: اخرج يا جيرو بن موناب دون حمار، أنت لم تحترم الأصول في مدينة الطين الجميل، مدينة الإله لخمو، والأصول تقول أنْ لا حمار لك لا أبيض ولا أسود، كما أن القبل لا ترد، بل تكرر بثمن، خذ فالمدينة تودعك برغيف من خبز قمح وشعير... أخرج منها غير مطرود...

في اليوم الأول في طريق إيابه رأى كوكبة رجالٍ، فتح فمه وقال: سلام أيها الرجال، أنا جيرو بن موناب رحت إلى مدينة الإله لخمو أركب حماراً وغادرتها حافياً دون حمار، دلوني أي طريق يؤدي إلى حقول موناب بن توتو بن كيشار الذي هو أبي؟!...

بعض الرجال ابتسم وبعضهم ضحك، وقالوا: في ذاك الطريق امشِ امشِ وكلما تقدمت، ضاق أمامك الطريق.

وأعطوه رغيفاً من خبز شعير، واستأنف جيرو، وفي اليوم الثاني رأى كوكبة رجال، وقال: سلام أيها الرجال، أنا جيرو بن موناب، رحت إلى مدينة الإله لخمو أركب حماراً وغادرتها حافياً دون حمار، دلوني أي طريق يؤدي إلى حقول موناب بن توتو بن كيشار الذي هو أبي؟..

بعض الرجال ابتسم، وبعضهم ضحك، وقالوا: في ذاك الطريق امشِ امشِ وكلما تقدمت، ضاق أمامك الطريق.

وأعطوه رغيفاً من خبز شعير، واستأنف جيرو، وفي اليوم الثالث، رأى كوكبة رجال فأعطوه فطيراً مدهوناً بسمن.

ووقف جيرو فوق التل المشرف، عصراً وقف جيرو فوق التل الشرقي، في ظل البيت رأى أمه، في ظل البيت رأى أباه، في ظل البيت رأى جده توتو صديق حمورابي، واقترب جيرو، اقترب من البيت كثيراً كثيراً، حين لمحه أبوه صرخ ولم يقل شيئاً، موناب صرخ حين لمح جيرو ولم يقل شيئاً، وحين لمحته أمه صاحت ولم تقل شيئاً، ليجالا صاحت حين لمحت جيرو ولم تقل شيئاً.

لكن الأخ صرخ حين لمح أخاه، إنشار صرخ حين لمح جيرو ووقع عليه زاعقاً: سأقتلك بحماري الأبيض...

على جيرو انقض إنشار، وبعنف دفعه جيرو وفي الأرض رماه، جيرو دفع إنشار بعنف وفي الأرض رماه، وفر جيرو خائفاً، جيرو أقوى من إنشار، ودائماً يخسر جيرو أمام إنشار، ولا

يعرف كيف يسقط بين يدي أخيه كثور يرتمي بالحبال، دون أن يرى الحبال...

نحو النبع العذب هرب، جيرو نحو النبع العذب هرب، ومن مائه ارتوى وشرب، وعلى الأعشاب القصيرة استلقى، وبين الأعشاب الطويلة استلقى، وكاد ينام جيرو، وبين غمض عين وفتح عين رأى فوق الحافة العالية ما اقشعر له بدنه، رأى أخاه إنشار يشرع حجراً كبيراً بين يديه الاثنين، يسلطه فوق رأسه، وصرخ جيرو وعلى أربع دب وتزحلق، جيرو سريعاً تزحلق ثم هب، ورأى حجر أخيه يميل، وإنشار يميل، ويسقط الحجر، ويسقط إنشار خلف الحجر، ورأى جيرو رأس أخيه يتحطم ويبصق دماً، جيرو ضحك ضحك كثيراً كثيراً، ونحو الغرب لاذ بالفرار...

لأيام أربعة ظل جيرو يشوي من السنابل ويأكل، ليالي أربعاً ظل جيرو ينام على هامات الشجر، ويحادث القمر، ويضحك يضحك إذ يتذكر، وكل ما يتذكر: مدينة الطين الجميلة، وحمورابي، والحمار الأبيض...

في اليوم الخامس اقتربت منه أمه، ليجالا اقتربت من ابنها جيرو وبكت، الأم بكت ووضعت رأس ابنها في حضنها، ليجالا فتحت فمها وقالت: اصغِ إليَّ يا جيرو وأعرني سمعك، أخوك مات، إنشار بن موناب مات، إحكِ لي يا جيرو ما حدث، كل شيء.. كل شيء..

جيرو حكى لها كثيراً، وقال كثيراً، وضحك كثيراً، عن مدينة الطين الجميل حكى، وعن حمورابي والحمار الأبيض، قال، وعن سقوط أخيه ضحك وقال: وليجالا بكت، بكت كثيراً، وقالت اصغِ إليَّ يا جيرو وأعرني رأسك، انتظر هنا وبين (غياب) الشمس و(طلوع) القمر... أسدل على وجهك وشاح الحزن، وامض في الطريق، إلى بيت أبيك امضِ، عفر رأسك بالتراب، ادخل وارتمِ على قدميه، اكسر الوجوم بصراخك، وبدد الصمت بالبكاء، فارفع صوتك، قائلاً: أي موناب! يا زارع الحقل... أنت أبي وأنا ابنك، أنا جيرو بكرك، خشبي من خشبك، من أيام وأنا لا آكل طعاماً، ولا أقرب ماء، ولا أسكن تحت سقف، أي موناب!.. علام يتوجع قلبك من أجل لحمك!؟ ألا تراني مثل فقير طريد شريد، قدماي حافيتان دون صندل، وعباءتي ممزقة لا تستر، أنام وبين الوحوش الضارية أقوم؟..لِمَ أنت مستشيط غضباً ضدي!؟.. جدي دفعني إلى مدينة لخمو الإله فضيعت الحمار الأبيض، أبوك توتو بن كيشار دفعني إلى مدينة الطين الجميل فضّيعت الحمار الأبيض، أي موناب! أعرف أن إنشار كان أقرب مني إلى قلبك، لكن لست من رمى إنشار، الحجر الكبير الذي شرعه ليلقيه فوق رأسي أسقطه، وإنشار سقط، إلى الكوة في العالم الأسفل سقط، لم يعد إنشار بين الأحياء، إنشار مضى في الدرب الذي لا يقود صاحبه من حيث أتى، أي موناب! جسدك عليل وأنا جيرو بكرك القوي، كن حكيماً لا تحنِ رأسك ولا ترتاع، أي موناب! أيها الحكيم.. يا زارع الحقل! اجعلني قيماً في بيتك، سأشبع الأرض بالعمل، وأزرع الخبز في الأرض، ومن جوفها سأخرج وفرة وسأعطيك خبزاً وخمراً وما يفرح نفسك، وسأكثِّر الثيران والخرفان في حظائرك، لا لن ترى ممخضتك خاوية، بل سأجعلها تفيض أبداً باللبن، أي موناب... أنت يا أبي!..

أجل بصيرتك وقرر بحكمتك، ولا تنقل تخوم آبائك...

الأم كررت على مسامع ابنها ما يقول، ليجالا كررت على مسامع جيرو ما يقول، وبين الشمس والقمر جيرو حضر، أمام أبيه مثل جيرو، جيرو أمام موناب مثل، وليجالا جانب موناب قائمة، أرتج على جيرو، وجيرو صامت لا يقول، جيرو يتذكر مدينة الطين الجميل وحمورابي والحمار الأبيض، لكن كلام أمه لم يتذكر..

استحثته أمه أن يقول، لكن الابن لم ينطق، ليجالا استحثت جيرو أن يقول، لكن جيرو لم ينطق، فقالت الأم عن ابنها، ليجالا عن جيرو في أذن موناب، ونام جيرو في سريره وهو يضحك إذ يتذكر، وهو جيداً يتذكر: مدينة الطين الجميل، وحمورابي والحمار الأبيض..

جيرو قوي كثور، وجيرو يعمل، وبعد أن قضى إنشار يعمل أكثر، ثم يضحك إذ يتذكر، ودائماً جيرو يتذكر..

ليجالا قالت لجيرو: موناب عليل لنحمله إلى مدينة معبد الإله إيا القريبة، الأم قالت لابنها: أي بني! أبوك عليل

لنحمله إلى معبد الإله ايا القريب، خمس ساعات، ونضع موناب في فيء معبد الإله ايا فيتنسم العافية..

على الحمار الأول أركبوه، وعلى الحمار الثاني حمّلوا تقدمة.

جيرو يقود حماراً فوقه موناب، وليجالا تسوق حماراً عليه تقدمة..

جيرو في شوارع البلدة يقود حماراً، وعيناه تتحريان يميناً وشمالاً، جيرو رأى حسناوات وضحك، جيرو ضحك إذ رأى حسناوات وتذكر: مدينة الطين الجميل، وحمورابي، والحمار الأبيض..

الأم صرخت بابنها: نصب عينيك طريق المعبد، ليجالا صرخت بجيرو: نصب عينيك طريق المعبد..

وفي المعبد انكسرت روح موناب، وبين يدي الكاهن سألت نفسه، موناب سقط، من الثقب الرهيب سقط، من الكوة إلى العالم الأسفل سقط..

يا كاهن المعبد يا كاهن المعبد! . صرخت ليجالا معولة.

يا كاهن المعبد يا كاهن المعبد! . كرر جيرو دهشاً..

فتح الكاهن فمه، وقال: من يموت في حرم المعبد يدفن في مقبرة المعبد، ايا الإله قضى، وبعد دورة قمر سيهيم ميتكم في الطرقات، إن لم يجد ما يقتات، ولسوف يأكل مما يلقى في القمامة من أقذار، إن لم تبادروا وترسلوا له الطعام دورياً وباستمرار..

الأم قالت: تكور الهلال وصار قمراً، لن ندع أباك يهيم ويقتات بالفتات، ليجالا قالت: تكور الهلال وصار قمراً، لن ندع موناب يهيم ويقتات بالفتات، احمل طعاماً ودونك المعبد، طعاماً يكفي اثنين، ليشبع موناب أبوك، وليشبع إنشار أخوك.

جيرو ركب حماراً وقاد حماراً فوق ظهره قوتٌ لميتين...

في اليوم الأول، لم يعد جيرو، وفي اليوم الثاني عاد، جيرو عاد، وبحمار واحد عاد، وهو يضحك ويضحك، ليجالا فهمت، ليجالا بكت، ليجالا ارتأت ولم تقل، الأم ارتأت ولم تقل، وفي الصباح مضت، إلى تحت الصفصاف على ضفة النهر مضت، ليجالا أرادت أن تنسى هناك مئزرها، ليجالا تناست هناك مئزرها، واقتربت الحماة من الكنة، ليجالا اقتربت من أغليمات، فتحت فمها، وقالت: أي أغليمات! يا شبه العذراء، لِمَ تعيشين بأنفاس خفيضة، وفوق هامتك يرين الاكتئاب!؟.. إلى متى تضطجعين على جنبك وحيدة في السرير... أما ترين كيف يهل بعد كل محاق قمر جديد!؟.. أي أغليمات! جيرو يا بنتي قوي كثور، لجيرو الحظيرة والحقل والثيران والمزرب، خذي جسده يا بنتي، وإلى جسده أضيفي رأسك، جيرو يتقن العمل ويتقن الضحك، وعلى عمله اسكبي فكرك، وإلى ضحكه ضمي عبوس فمك، قومي يا بنتي فارتدي الثوب الأحمر، إلى تحت الصفصاف امضِ، حيث تركت مئزري هناك توقفي، وسأبعث في إثرك جيرو يطلب مئزري الضائع، إلى تحت الصفصاف جانب النهر امضِ، ثم انزعي عن جسدكِ الرداء، وعن صدركِ الغطاء، وبالماء اغتسلي، وبالأعشاب تدلكي، ثم تمشّي، إلى جانب النهر تمشّي، دوري، وكخروف جميل ثبي، على رجليك ثبي، وأشرعي جسدكِ في عينيهِ، ولسوف يراك جيرو، الثور الهائج جيرو سوف يراك، وعلى شعرك سيقبض، وإلى شفتيه سيرفعك ويقبلك وأنت تتتحبين، جيرو يا بنتي قد عرف السر، في مدينة الطين الجميل عرف السر، وأضاع الحمار الأبيض، وفي مدينة معبد الإله إيا القريبة عرف السر، وقايض حماراً بالقبل، حسناء غيرك أن تأتي لا أريد، هناك يرى جيرو أما هنا فلا يرى.. دعيه... دعيه يا أغليمات يرى هنا مثلما هناك رأى، أدخلي إليه من عينيه واجتذبيه، إرفعي مزاليجك ودعيه يعبر ولا تمنعيه، فليُرسِ مركبه على رصيف مينائك، وقولي له يا بنتي قولي له: ستكون زوجي وأكون امرأتك، فجيرو ثور قوي وغلبي، وعندك أنت الفطنة.. هيا انهضي، حسناء غيرك أن تأتي لا أريد..

الحماة قالت لكنتها: حسناء غيرك أن تأتي لا أريد، ليجالا قالت لأغليمات: حسناء غيرك أن تأتي لا أريد... أغليمات نهضت، أغليمات وهي تذرف دمعاً نهضت، لكنها تزينت، وإلى جانب النهر مضت، وتحت الصفصاف حيث مئزر حماتها هناك توقفت، وفي النهر كالسمكة قفزت، وبالأعشاب تدلكت، ورآها جيرو، جيرو رأى تلك التي تتمشى وليس فوق جسدها رداء، ولا يستر صدرها غطاء، من بعيد رآها ومن قريب، وجيرو ثور قوي وعنيد.. بتوق شديد أمسك بها وقبلها، بتوق شديد أمسك جيرو بأغليمات وقبلها، وأغليمات لم تمنع عنه غلالها، أغليمات بكت ثم قالت وقالت، ولم يطرأ الكرى جفون جيرو حتى صارت أغليمات له زوجة..

صار لجيرو ولد، صار لجيرو ولدان، ثلاثة، أربعة..

أولاد جيرو أربعة، يلعبون مع جيرو، وجيرو يضحك، أبناء جيرو أربعة يضحكون من جيرو وجيرو يضحك..

جيرو قوي وثور، وأبناء جيرو أربعة أقوياء وعجول، جيرو قوي وغبي، وأبناء جيرو أقوياء وأذكياء، جيرو يضحك ودائماً يضحك، وأبناء جيرو ينظرون ويبتسمون، وإن هم ضحكوا فمثل أمهم أغليمات برصانة يضحكون...

الحماة قالت والكنة فهمت، ليجالا قالت وأغليمات نفذت: غداً يا بنتي صباحاً باكراً تركبين حماراً وتقودين حماراً، ثلاثة أموات ينتظرون طعامهم: موناب ينتظر، وتوتو أبوه ينتظر، وإنشار ابنه ينتظر، تسرعين لئلا تهيم أرواحهم في الطرقات، فموناب أبياً أعرفه، في موته يموت ولا يأكل قذراً، لن نأمن جيرو بعد الآن، ففي كل مرة يذهب، يفقد حماراً في مدينة المعبد، طالت سيرته في فقد الحمير، أما نحن فلقد يئسنا من تفريخ الحمير، ومن كل حميرنا الكثيرة، لم يبق لنا سوى حمارين اثنين، فقط اثنين...

(عدة أسطر تالفة وحين يبدأ النص بالوضوح نستنتج أن جيرو اكتشف سفر أغليمات بعد وقت من مغادرتها بيتها، فتبعها حافياً وأدركها قبل أن تصل مشارف البلدة، لكن لم يتعرف على زوجته كما يبدو من النص)...

تلك الحسناء المتشحة برداء أرجوان، تلك الحسناء الراكبة على حمار، وتقود حماراً قالت: لا..

جيرو اللاهث في إثرها قال: دعيني أقبلك أيتها الجميلة مقابل الحمار الذي تقوده امرأتي...

والجميلة سألت : وأين امرأتك؟!...

جيرو اللاهث خلفها أجاب: نحو المعبد ذهبت، سأجردها من حمار ويكون لكِ، لكِ أنتِ...

والجميلة سألت: وهل أنا أجمل من امرأتكِ؟..

جيرو اللاهث أجاب: امرأتي دميمة، شعرها شعث، وثوبها أغبر متداعٍ، رؤيتها ترميني في البكاء، أما أنت فلم أرَ حسناء بجمالك رغم كثرة ما أنفقت من حمير...

تلك الحسناء المتشحة برداء أرجوان، تلك الحسناء الراكبة على حمار وتقود حماراً قالت: لا، أنا أحمل مؤونة أمواتي إلى المعبد، وزوجي في البيت ينتظرني..

وتوسل جيرو : دعيني أقبلك أيتها الجميلة، مقابل الحمار الذي تقوده زوجتي، سأجردها منه، ويكون لكِ، لكِ أنتِ...

والجميلة سألت: وأين امرأتك؟..

جيرو اللاهث خلفها أجاب: نحو المعبد ذهبت، سأجردها من حمار ويكون لكِ، لكِ أنتِ...

والجميلة سألت: وهل أنا أجمل من امرأتك؟...

وجيرو اللاهث أجاب: امرأتي دميمة، شعرها شعث، وثوبها أغبر متداعٍ، رؤيتها ترميني في البكاء، أما أنتِ فلم أرَ حسناءَ بجمالكِ رغم كثرة ما أنفقت من حمير...

تلك الحسناء المتشحة برداء أرجوانٍ، تلك الحسناء الراكبة على حمار، وتقود حماراً قالت: لا، أنا أحمل مؤونة أمواتي إلى المعبد، وزوجي في البيت ينتظرني...

صبت حمل الحمار في المعبد وجيرو في إثرها، خرجت من البلدة وجيرو في إثرها..

جيرو توسل وقال: دعيني أقبلك أيتها الجميلة ولكِ حماران، الحمار الذي تقوده زوجتي، والحمار الذي تركبه، سأجردها من الحمارين، وعلى قدميها فلتعد إلى البيت...

والجميلة سألت: وأين امرأتك؟...

وجيرو اللاهث خلفها أجاب: في الطريق... سأجدها في الطريق...

والجميلة سألت: وهل أنا أجمل من امرأتك؟..

وجيرو اللاهث أجاب: امرأتي دميمة، شعرها شعث، وثوبها أغبر متداعٍ، رؤيتها ترميني في البكاء، أما أنتِ فلم أرَ حسناء بجمالكِ رغم كثرة ما أنفقت من حمير..

تلك الحسناء المتشحة برداء أرجوان، تلك الحسناء الراكبة على حمار وتقود حماراً قالت: لا، زوجي في البيت ينتظرني...

تحت الشجرة جلست ترتاح، تلك الحسناء غلبها النعاس ونامت، وجيرو البعيد القريب، قلَّبها وقبلها، جيرو قلَّب وقبل تلك الجميلة المضطجعة في سبات عميق..

عركت عينيها بكفيها ونهضت، ركبت حماراً وقادت حماراً وجيرو لاهثاً في إثرها...

جيرو توسل: دعيني أقبلك أيتها الجميلة ولكِ حماران، الحمار الذي تقوده زوجتي، والحمار الذي تركبه، سأجردها من الحمارين، وعلى قدميها فلتعد إلى البيت...

والجميلة سألت: وأين امرأتك؟..

وأجاب جيرو: في الطريق سأجدها في الطريق...

والجميلة سألت: وهل أنا أجمل من امرأتك؟..

وجيرو اللاهث أجاب: امرأتي دميمة، شعرها شعث، وثوبها أغبر متداعٍ، رؤيتها ترميني في البكاء، أما أنت فلم أرَ حسناء بجمالكِ رغم كثرة ما أنفقت من حمير...

تلك الحسناء المتشحة برداء أرجوان، تلك الحسناء الراكبة على حمار وتقود حماراً قالت: لا، زوجي في البيت ينتظرني...

تحت القنطرة جلست، الجميلة وقعت في غفوة، جيرو القريب البعيد قلَّبها وقبلها، جيرو قلَّب وقبل تلك الجميلة المضطجعة في سبات عميق...

عركت عينيها بكفيها ونهضت، ركبت حماراً وقادت حماراً، وجيرو لاهثاً في إثرها..

جيرو توسل: دعيني أقبلك أيتها الجميلة ولك حماران، الحمار الذي تقوده زوجتي والحمار الذي تركبه، سأجردها من الحمارين، وعلى قدميها فلتعد إلى البيت..

والجميلة سألت: وأين امرأتك؟...

(يلي عدة أسطر، تمتنع قراءتها بسبب التشوه الحاصل في اللوح، وحين يبدأ النص بالوضوح نستنتج من السياق العام أن جيرو اكتشف بعد وصوله البيت، أن تلك الحسناء التي لهث في إثرها هي أغليمات زوجته، وربما أغضبه ذلك

كثيراً، وقد يكون هدد بأخذ الحمارين ليفقدهما هناك في مدينة معبد الإله ايا أو أنه فقدهما فعلاً، لأننا سنجد المرأتين وقد اتخذتا تدبيراً قاسياً جداً وحاسماً ضده، يكشف لنا النص ساعة تنفيذه في الحقل)...

الحماة قالت: ليجالا قالت: نام جيرو، جيرو نام، ولن يصرخ كثيراً، ولن يعلم، أين العصا والحبل؟... أم أنك تتراجعين!؟...

الكنة أجابت: أغليمات أجابت: جيرو مهم، وأولادي أهم، ولن نفقد بعد الآن حميرنا...

ليجالا كررت: ولا تقتنين الأحزان، ولا تبدين الحرمان؟...

أغليمات أكدت : جيرو مهم وأولادي أهم، ولن نفقد بعد الآن حميرنا، لا، لن أقتني أحزاناً، ولن أبدي حرماناً، هاكِ العصا والحبل...

الحماة والكنة، ليجالا وأغليمات، قيدنا جيرو المنوَّم بأعشاب قوية، وكما يُفعل بالثور الهائج، بين رجليه ضربتاه، مبرحاً ضربتاه، وإلى البيت نقلتاه.

أمسكت أمه بجسده معولة حين انتبه، وهتفت: أي جيرو، أي بني!.. في الحقل وجدناك، كالقتيل وجدناك، جيرو من فعل بك هذا يا جيرو... ذهبت ريح عصاك يا جيرو... ذهبت ريح عصاك...

زوجته بكت عند رأسه حين انتبه، وصرخت: جيرو! أنا أغليمات، من الحقل نقلناك يا جيرو، إلى هنا نقلناك... من فعل بك ما لا يُفعل يا جيرو؟... آه لن تُشعل في موقدي المقدس بعد الآن نار... آه يا جيرو لو أنك أقلعت عن فقد الحمير لتلافينا ماكان يمكن أن لا يحدث!..

جيرو كان يصغي، مزرق الوجه يصغي، صامتاً ونحو الجدار ينظر، جيرو انطفأ، بريق عينيه انطفأ، جيرو عاد للعمل، وكثيراً كثيراً يعمل، لا هو يضحك، ولا هو يتذكر، جيرو لم يعد يذكر مدينة الطين الجميلة، ولا حمورابي، ولا الحمير الكثيرة التي فقد، جيرو لم يعد يذكر بالمدينة القريبة ولا المدينة البعيدة يذكر، وتخوم حقله لا يريد أن يتجاوز...

الجميع هنا، يأمرون جيرو: ليجالا أمه تأمره، وأغليمات زوجته تأمره، وأولاده الأربعة كل بدوره يأمره، وجيرو ينفذ ولا هو بكلمة يحتج...

حاشية اللوح الأولى: نص لتعليم القراءة والكتابة للصبيان، كتبه كاتب معبد الايزاجيلا ماحيد بن آحيد، بن معيلان، الذي ولد بعد ولادة حمورابي بربيعين، ومات قبل موت الملك حمورابي بهلالين، وقد كتبه يوم بنى الملك (دار المعرفة) عند صدغ رأس النهر لتعليم الصبيان..

حاشية اللوح الثانية: نسخها عن الأصل طلباً لراحة نفسه، وحفظ جسده، وزيادة ممتلكاته، حتريب بن قشتاب بن زير سير، الكاهن في معبد الإله مردوخ للزمن الآتي..



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

عكس المقص

قصص ....وارد

بدر السالم

هواجسُ الأحرف المتمرّدة

قصة: اسكندر نعمة

عندما دقّت ساعة الجدار معلنةً حلول منتصف الليل... كنتُ لا أزال أجترُّ خيبتي وأحلامي.. قبيل الغروب جلستُ إلى الطاولة أعصرُ أعصابي وقلبي، سأكتبُ قصة.. قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جداً، لا فرق.. المهمُّ أن أكتب.. البارحة.. اتصل بي أمين تحرير المجلة التي أنشرُ فيها بشكل دوري، عاتبني لغيابي الطويل عن زيارة مكتبه.. قال لي: أنت بخيلٌ علينا في هذه الأيام... لماذا؟؟.. لم أعهد نفسي بخيلاً.. إلاّ أنه أصرَّ على اتهامي بالبخل، وقال لي ضاحكاً: إنك منذ أشهرٍ لم تَجُدْ لنا بقصة نملأ بها بعضَ صفحات المجلّة..

أنّبتني ضحكاتُه الهامسة، تصورتُ أن أسلاك الهاتف بيننا تشاركُه ضحكاتِه الساخرة، أحسستُ بوخزاتٍ أليمةٍ تلسع صدغيَّ وصدري...

كانت الشمس تغطس وراء الأفق، والأفكارُ تغطس هاربة منّي.. ازداد تلاشيها مع ازدياد حلول العَتَمة... تذكرتُ أستاذ الرياضيات وشروحَه القاسيةَ عن التناسب الطردي.. افترّت شفتاي عن ابتسامة شاحبة مرّة.. عجيبُ أمرُ أفكاري الهاربة هذه.. أنا أعلم أن الظلام والهدوءَ منبعان للإبداع والموهبة، فما شأنهما هذه المَرّة.. توجّع القلم بين أصابعي.. أناملي تتغرسُ بتوتّر شرسٍ في أنحاء جسده المتطاول.. تأوَّه بألمٍ مرير.. تُرى.. هل جفّ المِداد منه بجفاف أفكاري؟! هل ستنسحبُ المعادلة على كل شيء؟!!.. شربتُ ركوة القهوة بكاملها، كوباً إثر آخر.. لم تفعل القهوةُ فعلها المعهود، بيني وبين القهوة عهودُ صداقة متينة.. تساهمُ في تفجير مكامن الإحساسُ في نفسي، وتعرّي أفكاري من ملابسها الكتيمة... لا لن أدخّن، لن أعود إلى التدخين ثانية.. لقد أقلعتُ عنه منذ أشهر.. لا لن أعود إلى تشنّج الصدر والحنجرة ثانية... صوتُ سكرتير التحرير يرنُّ في أذني من جديد. نريدُ منكَ قصة جديدة.. أنت بخيل.. بخيل جداً في هذه الأيام.. توغّلت لهجته الساخرةُ في أعماقي.. أبداً لم يكن يريدُ أن يسخرَ مني. ولكنه هكذا بدا لي.. نهضتُ عن الطاولة بعنف، خطوتُ بسرعة إلى حيث يربضُ جهازُ الهاتف، وبيدٍ متصلّبةٍ عمدتُ إلى شريط الهاتف ونزعته من مربطه، خفتُ من الرنّين المفاجئ.. الزمن يوغل في دهاليز الظلام أكثر.. الساعة المعلقة على الجدار تُنبئ عن زحف الدقائق.. عبر النافذة الوحيدة، كان الظلام يبسط جناحيه على الشوارع الممتّدة.. سرحت بناظريّ متجاوزاً حدود النافذة الضيقة.. مصابيح الكهرباء المنتشرة في كل الزوايا، تبدّد في دوائر مغلقةٍ سواد الظلمة، فتلوّن الجوَّ الكئيب بخيوطٍ لامعة.. النافذة الضيّقة لم تمنع جسدي الضئيل النحيلَ من الخروج.. خرجتُ منفلتاً دون أن أصطدم بالزجاج السّميك.. هبطتُ إلى الشارع بصمت مذهل مُجلَّلٍ بالكآبة.. لم أسمع صوت ارتطام قدميَّ بالأرض، ورحت أنتعلُ أرصفةً تائهة لا حصر لها.. لم أشعر بالكلل والتعب أبداً، فبيني وبين المشي صداقة حميمة، أمشي وأمشي بدون توقّف، لا أحبُّ أن أحشر جسدي في زحام السيارات والحافلات.. لم أسأل نفسي إلى أين أسير.. أفسحتُ لقدميَّ فرصة القيادة، فهما خيرُ دليل في غمرة الزّحام الصعب. ودون قرار مُسبق كنتُ أحاول أن أظلَّ متدثراً بعباءة العتمة، مبتعداً عن دوائر الضوء الصارخة وأصوات الناس ولغطهم المتداخل.. صوتُ سكرتير التحرير يثقب أذنيَّ هذه المرة.. لعلَّ الصّمت والسّبات الرمادي الذي سقطتُ في أمواجه، جعلني أواجه الصوت

قوياً ثاقباً.. أريد أن أكتب.. أكتب قصة.. أكتب أيّ شيء. ذهني صندوق مقفل.. أعصابي يلفّها الصقيع، والقلم يتأوّه بين أصابعي مستغيثاً متحسراً.. فجأة وجدتني أقف مذهولاً أمام باب عريض تنبعث منه أضواء خافتة.. آه.. إنه مَدْخَلُ "مَقَصِف النخيل". لم أكن من روّاده الدائمين.. ولكنني ألفت التردّد إليه بين حين وآخر. وجدتُ في داخلي دافعاً يدفعني للاستراحة والابتعاد عن التسكع.. شعرتُ بيد خفيّة تسحبني إلى الداخل. وبرشاقة اعتادها جسدي النحيل، تسللتُ عبر باب المقصف الخارجي. ومن ثم الباب الداخلي.. بين أشداق البهو الكبير المكتظ بالجالسين، وقفت طويلاً.. راقني منظرُ الكؤوس المترعة، والشفاه التي تمتصُّ منها رحيقها، وأصواتُ فوّهات الزجاجات الملوّنة التي تفرغُ روحها عبر الكؤوس.. امتدت يدي إلى جيب سترتي، تلمسّت الليرات القليلة التي تنام في قاعها.. لعلها تكفيني لاحتساء فنجان من القهوة فحسب.. كان جوُّ البهو العريضُ مشبعاً بدخان السجائر.. انتحيتُ جانباً، فتشت في الزوايا، لم أجد طاولة فارغة، عدا واحدةٍ قد ابتعدت عن الزحام، يجلس إليها رجل كهل تدلُ ملامحُ وجهه وشعر رأسه أنه يتدحرج نحو العجز والشّيخوخة. أمامه كأسٌ طويلة من الشاي الساخن يداعبها بأطراف أنامله.. عجبت لوجوده في مثل هذا المكان.. استأذنته بالجلوس، فأذن لي باشّاً مسروراً، لكأنّه كان ينتظر قدومَ رجل مثلي.. وقبل أن أجلس إلى الطرف الآخر من الطاولة، شكرتُ الرجل الكهل، وطلبتُ من النادل فنجان قهوة خالية من السكّر.. لم تكن لديّ رغبةٌ في أن أمكث طويلاً..جلست محاذراً الخوض في أحاديث طويلةٍ مملّة.. أريد أن أخلوَ إلى نفسي، وأثيرَ كوامنها، لعلّي أبدأُ في إمساك خيطٍ ينتهي بي إلى كتابة قصة.. صوتُ سكرتير التحرير يقرع رأسي.. ساعةُ الجدار المعلقة تنبئني بهروب الزمن، وغرفتي الصغيرة تضيق وتضيق من حولي.. حدجني الرجل الكهل بنظرات متعالية.. حدقتُ فيه ملياً، وجدتُ في نظراته رغبة ملحّة في أن يتحدث، كانت أصابعه تطوي بأناة وتمهّل مجلةً ملونة وتدسّها تحت إبطه.. سألته: ماذا قرأت في هذه المجلة.. فردها من جديد على الطاولة، لم تكن بي رغبة في القراءة.. قال: كل ما يُكتب سطحيٌّ ومكرور وساذج.. رفعتُ حاجبيّ عجباً وفغرتُ فمي.. تابع قائلاً: يبدو أن مهنة الكتابة أُصيبت في هذه الأيام بالجلطة، وقد تنتهي إلى السكتة القلبية.. أُعجبتُ بهذه الكلمات القليلة، شدّتني إلى الرجل أكثر، أخرجتني عن حيادي وعزلتي.. ما أجملَ هذه المصادفة، لعلها تكون مدخلاً يفضي إلى كتابة قصة.. سألته: ألست جائراً في حكمك على مهنة الكتابة؟؟.. ضحك ملء فمه، كشف عن أسنان صُفْرٍ غير متراصّة.. أجاب باندفاع وقور: لا.. لا أبداً.. سألته وأنا أبحث في عينيه عن شيءٍ ما: وكيف ذلك؟؟.. أجاب: "أنا أتابع الأدب السياسي والاجتماعي.. كل ما أقرؤه هراء وسذاجة وبعيد عن الحقيقة. يتحدثون عن الشعوب والمستقبل، فيفرشون الطريق أمامها أشواكاً وضباباً.. يسوّدون الصفحات حديثاً شيّقاً عن مفاهيم غائمةٍ أسموها، الديمقراطية والبيروسترويكا والرأسمال ومستقبل الحضارة والنفط والتكنولوجيا وتطور العلوم والعلاقات الإنسانية.. وأشياء كثيرة.. الكتّاب يجهلون صورة الوجه الآخر لهذه الكلمات الطنّانة.. لا يعون حقيقة ما يتحدثون عنه.. لم تكتشف أفكارهم الطحالب والطفيليّات والهالوك المستبدّ على جذور ما يكتبون".. توقّف قليلاً عن الكلام، حملق بعيداً أحسست أنه يريد أن يتابع.. لم يترك لي فرصة التساؤل..تابع: "إن الإصابة بالجلطة الأدبية والفكرية لم تترك شيئاً، تناولت كل الموضوعات الكبرى.. كل مناحي حياة الإنسان الراهنة.. جلطة في فلسطين والصومال واليمن والخليج وأفغانستان والبلقان.. جلطة في الجهات الأربع..".

أصابني حديث الرجل بالذهول المطلق، غبتُ عن الوعي.. أخذتُ أسمع صوتاً يتهدّج ويهدر دون أن أعي شيئاً.. دخلت في مسارب متعرجة، رحت أبحث عن مُسبّبات الهالوك والطفيليات والجلطة.. اعترتني رعشةٌ مفاجئة عندما أحسست بيد الكهل تهزني وتعيدني إلى واقعي.. ابتعد عني خطوة واحدة.. لوّح لي بيده ومضى.. نظرتُ حولي.. كلُّ شيءٍ كعهدي به، كنت أضغط كوب القهوة بين أصابعي، خفتُ أن أحطّمه.. دفعت ما بجيبي وخرجتُ كالمصعوق. غطست في مستنقع من التساؤل المرير.. الهالوك..الطفيليات.. الجلطة الأدبية.. الرجل الكهل.. لماذا انسحب بسرعة؟!.. تقاذفتني الأرصفة، سقطتُ في نشوة من نوع غير مألوف.. استسلمتُ للأوهام والهواجس، أريد أن أكتب

قصة جديدة سأقدمها غداً لسكرتير التحرير.. ولكن. ولكن، ماذا أكتب؟. من أين أبدأ؟.. تبّاً لذلك الكهل، لقد سحب مني كلَّ مبادرة.. أصابني بالإحباط والإحساس بقرب الجلطة.. غامت المدينة في ناظري، تداخلت دوائر الظلام والضوء.. تلاشت أصوات قرع قدميّ على بلاط الرصيف.. غطست في بانوراما ممتدة لا نهاية لها.. دوائر تتلوها دوائر، أسبح في جو هلامي لا حدود له، فقدتُ الإحساس بنفسي، وظلَّ صدري يعلو ويهبط بفعل استمرار الحياة.. فجأة شعرتُ بيدٍ فولاذية تشدني إلى الوراء.. توقفتُ عن السباحة في هلام المدينة.. تحسستُ الرصيف تحت قدميّ.. تلاشت الدوائر المتداخلة، فتحتُ عينيَّ على غبش مفاجئ، التفتُّ إلى الوراء والتوتر يأكلني، كانت اليد الصّلبة لا تزال تمسك كتفي بوحشية.. شاهدتُ جسداً ضخماً يتوّجه رأس كبير.. فركتُ الغبش عن عيني، فزعتُ من الأعماق، حاولت التراجع إلى الوراء.. لم أتمكن.. كان الجسدُ جسد رجل، والوجه وجه ذئب.. جبنت عن الصّراخ، حاولت أن أدفع يده عني، لم أتمكن.. أظافره انغرست في كتفي النحيلة.. ضحك بشدّة فبانت له أنيابٌ حادة، وشدق واسع مخيف.. قال لي: "ما أسرع خطواتِكْ، أجهدت نفسي كثيراً للّحاق بك مذْ خرجت من باب المقصف، حتى وصلت إليك الآن".. جمعت بقايا شجاعتي المنهارة وسألته بخوف: "وماذا تريد منيّ".. قهقه بصوت عالٍ، هزني بيده الفولاذية.. خلتُ نفسي كفأرة صغيرة بين مخالب هرٍّ شرس.. اقترب من أذني وهمس متصنعاً المودّة: "لا شيء.. لا شيء.. أريد أن أتأكد منك.. ألست فلان".. أخرستني المفاجأة.. لم أنطق بحرف.. دفعني بأصابع يده.. كان يقذفني في الهواء. ابتعد عنّي وسار في الاتجاه المعاكس.. كاد قلبي ينخلعُ من مكانه.. احتميت بالظلمة ورحت أداري مخاوفي.. لم أفهم تفسيراً لما حصل.. أسرعتُ في سيري، انزلقت إلى شارعٍ آخر، أخذت أعدو غير آبه بشيء.. كان خوفي من أن ألتقيه مرة أخرى يمزق مفاصلي وقلبي.. تابعتُ العدو وأنا ألهث بشدّة.. أوقفني في منتصف الطريق ضوء مبهر عنيف، سدّ عليّ منافذ الطرق.. خبأت عينيّ الكلّيلتين براحتين مرتجفتين.. اقترب الضوء أكثر، شيءٌ مات يهدر بجانبي، توقفت سيارة، أطفأت أنوارها، فغطست في أمواج الظلمة من جديد.. امتدّ رأسٌ ويد عبر نافذة السيارة، صدر عن الرأس فحيحٌ خافت: "تعالْ.. تعالْ.. سنوصلك إلى منزلك، ألا ترى أن الليلة باردةٌ جداً، والجو ينذر بالمطر الشديد".. تخثرت الكلمات في حلقي، ازدردت لعابي مرّات ومرات، حاولت أن أشكر الرأس الممدود، لم تخرج من حنجرتي كلمةٌ واحدة، تسمّرت في مكاني كوتدٍ مهملٍ في العراء، لم يعد عندي رغبة في أيّ شيء، الحياة والموت سيّان، خرج الرأس إليّ، قبض على يدي، قادني إلى باب السيارة، كنتُ مستسلماً بلا إرادة.. دفعني إلى الداخل وجلس بجانبي.. أيقظني صوت المحرّك، تساءلت: ماذا يحصل؟!!. التفت إليّ الرأس الذي يجلس بجانبي، بادلني نظراته، ضحك، فإذا له شدق واسع عريض وأنياب ذئبية حادةً كتلك التي شاهدتها.. افترسني الخوف أكثر واحتميتُ بالصمت تاركاً نفسي لمصير مجهول.. تطاول بنا الزمن أو هكذا شعرت.. توقّفت بنا السيارة أمام مبنىً كبيرٍ جداً، يتصل بالحياة عن طريق بوّابة واسعة.. قال الرأس بفحيحه المألوف: إنزل.. قلت له: "ولكن هذا ليس منزلي".. كشّر عن أنيابه الحادة وبسرعة البرق نزل وانقضّ إلى الجانب الآخر، ضغط على كتفي بقبضته الفولاذية وأنزلني بقسوة، ثم دفعني بعنفٍ عبر البوابة وأغلقها من جديد.. أصبحتُ وحيداً في عالم مجهول، سرت في دهليز طويل متعرّج.. في كل منعطف، كان يقف رجل له جسد ضخم، ورأس كبير، وأنياب حادة، ويطلق فحيحاً مخيفاً، يضغط على عنقي بقبضةٍ جبّارة ويسلمني إلى الآخر.. في نهاية الدهليز دُفعت بعنفٍ إلى غرفة واسعة مضاءة، يجلس في صدرها رجلٌ مُهاب، أنيق الملابس، حادُّ القسمات، جميل الملامح.. تلقّفني بنظرات طويلة مستفيضة.. تسمرت في مكاني وهو ينظر إليّ.. اضطربت تحت تأثير نظراته الهادئة.. كدت أسقط أرضاً، طلبت مقعداً أستريح عليه، ابتسم واعتذر فالغرفة خالية.. سألني بصوت خافت: "أنت فلان، أليس كذلك؟".. قلت: "نعم، ولكن ماذا تريدون مني؟!!".. قال بهدوء أخافني أكثر: "لا شيء.. لا شيء، بإمكانك أن تتصرف الآن. فنحن نعلم عنك كل شيء".. سألته: "ومن أنتم؟!" لملمَ ابتسامته وأجاب بصوت أجش: "نحن من يجب أن نعلم. أمّا أنت فلا.. هيّا".

عدت من الطريق التي أتيتُ منها.. وعندما لفظتني البوابة الكبيرة، شعرتُ أن الحياة أخذت تدبُّ فيَّ من جديد...

انتعلتُ طريقاً فرعيّة أخرى.. كنت أحاذر أن ألتقي أحداً ما.. رحتُ أجترُّ ما حدث لي. حاولت أن أبصق خثرات الخوف المتدبقة في حلقي.. أسرعتُ في سيري، أنزلقُ من زقاق فرعيٍّ إلى آخر محتمياً بالظلام.. بعد قليل أحسستُ بأن شيئاً من الطمأنينة بدأ يتسرّب إلى نفسي، تماسكتُ قليلاً.. أخذتُ أطرد الموتَ من شراييني، شعرت بالدم يسري في داخلي ويبعث الدفء في مفاصلي وكفيَّ ووجهي.. عدتُ إلى قناعتي بأن الحياة أقوى من الموت، ابتسمت لهذه الخاطرة التي هبطت عليّ واستلّت أكثر مخاوفي.. ألحّت عليّ من جديد فكرةُ كتابة قصة جديدة.. يجب أن أكتب، يجب أن أعبّر عن ذاتي، فأنا لا أستطيع تحمّل عتاب سكرتير التحرير.. ماذا سأقول له؟.. هل أجرؤ على كتابة ما أريد؟!.. لم تعد تروقني العتمة.. شعرتُ بغربة ملحّة لأن أتخلّص من الظلام.. انعطفتُ من ذلك الزقاق الفرعي وخرجت إلى شارع السوقِ الرئيسي. الشارع طويلٌ، عريضٌ جداً، مكتظٌّ بالناس والمحلاّت.. المحلاّت حبلى بالبضائع والسلع.. انتعلت أرصفته ببطءٍ شديد وهدوء تام.. رحت أفرّج عن نفسي بالنظر إلى المعروضات من خلال الواجهات المضاءة والمزيّنة.. دفعني الفضول نحو أشياء وأشياء كثيرة.. نسيت نفسي، أسقطت ذاتي من الحسبان، آلمتني لوائح الأسعار الجهنميّة المعروضة بأناقة وإغراءٍ قاتل.. شعرت بيدٍ باردةٍ جليدية تمسح وجهي وعنقي وتلفّني بالصقيع.. بدا لي أنّني لا أعني الحياة بشيء، وأنني خارج حدود المكان والزمان.. تساءلت: وماذا بعد الجوع والعري؟؟.. ركبتني قشعريرة نفّاذة.. وراحت تمزّقني احتمالاتٌ كثيرة... ساعتئذ أدركت أن الجلطة ليست في مهنة الكتابة فحسب، إنها في كل شيء.. توحّدت من جديد مع الخوف والإحباط والأسى المرير، وراحت الهواجس المرّة تفترسني بتلذّذ...

صوت مفاجئ مزّق الصمت في جو الغرفة.. الصوت يزداد ويتتابع.. الرنين يتواصل.. القلم يكاد يتحطم بين يدي، والطاولة تهتزّ تحت ضغط المرفقين، والكرسي تصرُّ تحتي وتئن... والساعة المعلّقة على الجدار تلعن برنينها الحاد حلولَ منتصف الليل...

أفقتُ من شرودي الطويل.. تخلصتُ من أحلامي اللولبيّة.. رجعتُ من رحلة الهواجس المرّة.. كانت صفحات الورق الأبيض أمامي تستغيث وركوة القهوة الجافة تسخر مني.. فركتُ عينيَّ، أعدتُ إلى نفسي يقظتها، نظرت عبر النافذة الضيقة، نهضتُ مسرعاً، أعدتُ شريط الهاتف إلى مأْخَذِه، أدرت رقماً أحفظه عن ظهر قلب... أريد أن أعتذر من صديقي سكرتير التحرير، فأنا لا أستطيع الآن أن أكتب له قصة جديدة، سأرجوه أن يقبل اعتذاري..

جرسُ الهاتف في الجهة الأخرى يرنُّ ويرنُّ ويرنّ.. آه.. الوقت متأخر الآن.. ولابدَّ أن سكرتير التحرير قد غادر مكتبه إلى منزله...



جناح نسر...

قصة: عدنان كنفاني

لم تكد تضع خطوتها الأولى في الشارع الذي يطل على مدرستها حتى انهمر الرصاص من كل جانب، لم تسعفها سنوات عمرها الخمس في ابتكار طريقة للتعامل مع الموقف الذي انبثق أمامها فجأة، كانت الطلقات تقفز حولها مثل مجموعة من الشّياطين، أفلتت من قبضة سليمان، وأصوات صفيرها وأزيزها تحاصرها، محفظتها الخضراء تحمي ظهرها، وضفيرتاها المربوطتان بشرائط حمراء تتقافزان مع قفزاتها.. لم تكن تبكي، بل كانت مذعورة، تحضن وجنتيها بكفّيها، وتطلق حنجرتها صرخات مجنونة، تضيع بين موجات الضجيج، ولا تصل إلى أسماع الناس، تغزو وجهها قبائل رعب وهلع، تعفّره بلون أصفر باهت، وترسم حول عينيها حلقتين رماديتين، تدور حول نفسها تدور، في مساحة خطوة واحدة لا تزيد، ولا تحسن الفكاك من قيد هلع يربطها قسراً في حلقة رعب ضيقة...

تتعالى صيحات الناس المتمترسين وراء ستائر واهية، بعد لحظة ينقض علاء، يزحف جسده النحيل على إسفلت الشارع، وينقذ الفتاة، يحتضنها بين ذراعيه، ترتعش أصغر خلية في جسدها:

. لا تخافي يا حبيبتي، أنت في الأمان الآن...

تنظر حولها، تستعيد عيناها لون خضرتهما الداكنة، ويستعيد وجهها بريق الحياة..

. ما اسمك؟...

تفتح شفتيها الورديتين، ولم تزل ذراعاها تحيطان برقبته..

. سهى...

كانت بعمر نجلاء أصغر بناته، تلبس المريلة التي تلبسها، وتعقص ضفيرتيها، بشرائط حمراء كما تفعل نجلاء، وتحمل على ظهرها كما تحمل نجلاء حقيبة خضراء أيضاً...

أطل برأسه من فرجة ضيقة، كان المنظر أشدّ هولاً، ثلّة من الجنود المدججين بالأسلحة، والسترات الواقية يقفون صفاً واحداً وراء آلياتهم المدرّعة، يحملون على خوذاتهم نجمات زرقاء سداسية، يصوبون بنادقهم جهة الباب الذي يتواريان خلفه، ويطلقون الرصاص بكثافة...

منذ خمس سنوات وهو أشدّ مايكون حرصاً على الاحتفاظ بعمله..

دار حول الحافلة الطويلة دورة كاملة، مسح بمحرمة نظيفة زجاجها الأمامي، تفقّد الإطارات، رفع ياقة معطفه يتّقي نسمة الصباح الباردة، ثم أشعل لفافة..

ليلة أخرى يعرف أنها ستكون طويلة، كما عشرات الليالي التي انقضت، يخرج إلى صحن الدار ويمد بصره إلى الفضاء، يراقب شهاباً كأنه شعلة ملتهبة تأتي من الشمال، تضيء أرجاء الأفق المكشوف فوق رأسه، ينفلش بصيصه الذي يتقدمه فيحيل عتمة المكان إلى ضياء ساطع، تبدو أبواب الغرف الثلاثة بيضاء، وتنتصب المسامير التي قفزت

من بين أيديهم في عصر ذلك اليوم، وضاعت في زحمة براءاتهم، ملقاة في أرجاء أرض الدار، وشقف من خشب سحاحير معجونة بأطياف أحلام أطفاله الأربعة كانوا يجمعونها لتصير بيتاً لقطتهم الشقراء...

تبحلق عيناه، وتلتقط أذناه صوت صفير طويل، يعلو فوق ضجيج الرصاص، ويبعث قشعريرة انتظار ممض، يصمت الصفير لحظة، يدوّي بعدها صوت انفجار يتصاعد هديره كالرعد، يهتزّ البيت بعنف، تقتلع الأبواب صمت إطباقاتها، ويسكت كل شيء...

بعد لحظات تتدافع أجساد كثيرة، خارجة من سقوف الغرف الثلاث، زوجته تحمل طفلها الخامس الرضيع، وتسوق أمامها كما تساق الخراف أطفالها الأربعة، والده وطرقات مسبحته تعدّ سنوات عمره الطويلة، زوجة أخيه وأطفالها الثلاثة.. يتجمّعون كومة لحم يلفّهم الترقب في صحن الدار...

يحاول أن يستجمع فراسته كلها، أين سقطت هذه المرّة؟..

أطفاله يتعمشقون على ساقيه، ترتجف أوصالهم، يدفنون رؤوسهم في طيات بنطاله الفضفاض، بكاء الصغيرة وحده يخترق سحابات الدخان الطافية فوق رهبة الصمت، يعلو بكاؤه، تلقّمه ثديها فيسكت...

. بيت أبو سمعان...

يتناول الشيخ أبو علاء عكّازه العتيق، يرفعه إلى السماء يستشعر منه صدق حدسه، يهزّ رأسه ويتمتم باستسلام:

. والله بيت أبو سمعان...

اعتدل في جلسته خلف مقود الحافلة الزرقاء، تفحّص بنظرته الخبيرة لوحة التعليمات المضاءة أمامه، وحين رفع ناظريه إلى المرآة المربّعة أطلّت عليه منها وجوه يعرفها، يصطفّون بانتظام أمام الجنود المدجّجين، يحملون زوّاداتهم ويرفعون بين أصابعهم التصاريح التي تخولّهم اجتياز معبر "إيرتز" يصعدون إلى حافلته واحداً بعد الآخر، ينطلق بهم من تخوم غزّة، وحتى مشارف يافا، يسقطهم في أماكن محددة، يقضون يوم عمل، ثم يعود بهم في المساء..

كانوا يسيرون الهوينا، وراء نعش سمعان المرفوع على أكف الشباب، وأصوات صيحاتهم الغاضبة تشق عنان السماء،وتصل هادرة إلى أقاصي الأرض، ثم تخفت كلما اقترب موكبهم من عتبة الجامع، يعلّقونها متحفّزة على الباب السميك ليلتقطوها ثانية عند الانتهاء من الصلاة على جثمانه، فتشتدّ وتتعالى كلما اقترب الموكب المهيب من مقبرة غزة...

أبو سمعان يكاد لا يرفع ناظريه عن جسد ولده..

كانوا يستمعون إلى عناوين نشرة الأخبار الأخيرة:

إصرار عربي على التمسّك بعملية السلام... برقيات تهنئة "للسيد" شارون بمناسبة فوزه الكاسح في الانتخابات... طائرات أمريكية وبريطانية تقصف بغداد..

يخرج سمعان من الغرفة غاضباً وهو يردد:

. السيد شارون....السيد شارون.... يا أولاد الك.....

وقبل أن يتمّ كلمته الأخيرة تخترق صدره شظّية..

يرفع أبو سمعان ذراعيه للسماء ويصرخ بصوت مذبوح:

. لفظ نفسه الأخير بين يديّ...

ثلاثة أطفال لا يتجاوز أكبرهم عشر سنوات من العمر يقفون على مقربة، تدور نظراتهم الحائرة بين تساؤلات

جدّتهم المقهورة، وبين غضب الوجوه، تتمسّح أجسادهم الغضّة براية بيضاء تخفي تحت ستارتها فزع امرأة مصهورة، تبلع دموعها، وتحتضن رعبهم، تقترب من الجسد المسجّى، وتنثر على صدره ظلام عمرها القادم...

يجعل أبو سمعان بين ساعديه اليابستين أصغر أحفاده، ويفتش بين ركام البيت عن ركن أمين يصلح لقضاء ليالي كثيرة أخرى...

يوم انطلقت انتفاضة الأقصى قبل أربعة أشهر افتقد علاء صحبة العمّال والحافلة الطويلة الزرقاء، وفقد سبيل رزقه الوحيد، وأصبح مع إجراءات الحصار والمنع والقمع، مثلهم... قعيد البيت...

أربعة أشهر... ما أطولها...

أضافت أيامها البطيئة إلى سلوكه عادات لم يكن يعرفها، علّمته مفردات جديدة، وانتزعت من قاموس حياته مفردات أصبح يراها قديمة وبالية...

لم يعد يرهب النظر إلى وجوه الموتى، وهو يرافقهم إلى مستقرّهم الأخير، كل يوم يسير إلى جانب نعش جديد مرفوع على رؤوس الأصابع، يرافق رحلاتهم الوجوه المسجاة فوق ألوان العلم الوثيرة، تحمل في تقاطيعها تلك المسحة الصفراء الشمعية، يشعر كم هي هادئة وقريرة، يتساءل:

. هل حقيقة هو المراح الأخير..؟

لم تعد رؤية الأطراف المبتورة تبعث في نفسه شعور الغثيان، منذ حاول سحب جسد فيّاض المعلوك بين صفائح السيارات التي تلاشت تحت هدير ثلاث صواريخ استهدفتها من شاهق، يومها سحبه من ساقه، فخرج الفخذ يقطر دماً قانياً بين يديه...

منذ أيام الحصار الأولى، وهو يقضي ساعات يومه بين الأزقة، وتحت قباب المساجد، وعلى عتبات المقابر، وحين يرتسم أمامه طيف أولاده، وأقربائه، تسرع به خطواته إلى خطوط التماس، يبحث بين العشرات عن وجوه يعرفها، تأخذه الدهشة حين يدرك أن كل من حوله يعرفهم، هذا يوسف ابن الحاج يعقوب، وهذا عبد القادر، وهذا عز الدين...

فجأة ينسى عمن جاء يبحث، ولماذا قادته خطاه إلى ذلك المكان، ينهمك في حمل الجرحى، تتلطّخ ثيابه بالدِّماء،يعلوها غبار حجارة تقفز وحدها بين أيدي القوم، فيطيّرونها كسرب الحمام الذي يطيّره سمعان.. يشاهد بين الجموع طيف ابنه البكر مقداد، فتفلت من شفتيه ابتسامة، ترن في أذنيه كلمات يرددها أبوه في كل مناسبة:

. عزوة الرجل أولاده، وعزوة البلد رجاله..

أربعة أشهر..

يحرك المرآة فوق رأسه يمنة ويسرة، يتفرس في وجوه الرجال الصامتة، يبتسم، ثم يطلق ضحكة عالية...

الآن بعد بطالة قسرية دامت أربعة أشهر، تبدأ رحلة يومه الثاني...

هنا فوق هذا التل الوحيد المنتصب وسط سهل غزَّة كانت تقوم بيوت قرية أبو طوق، أزالوها، وجعلوا من قمّة التّل مركزاً مثالياً لمراقبة ورصد كل حركة في المنطقة، على أرض مطار عقار العسكري، كانت المروحيات تشحن في أحشائها الموت وتحمله إلى الجنوب...

يعرف أنهم يبدّلون دورياتهم في كل صباح، عندما وصل بلدة (يزور) أطلّ من نافذة الحافلة، مجموعة من الجنود والمستوطنين ينتظرون على الطرف الآخر من الطريق قدوم المصفحات التي ستنقلهم إلى خطوط التماس، يستبدلونهم بمجموعة أخرى قضت بعضاً من الليل في مواقع القنص.. كانوا يتصايحون، ويتضاحكون، كأنهم يتنافسون فيما بينهم من يحقق رصيداً أعلى من صيد الرؤوس...

ينظر في المرآة مرة أخرى، يرى طيف نجلاء تخرج من البيت، تحمل حقيبتها الخضراء، ويشرق وجهها تحت بريق

ضفيرتيها، تكاد تصل إلى أول الشارع المطل على مدرستها...

كان في سباق مع الزمن، إن وصلوا قبله!...

وتكرج أمامه صورة الرعب المرسوم على وجه سهى المحاصرة بين طلقات القنّاصين تدور حول نفسها، تعجز سنوات عمرها الخمس عن ابتكار وسيلة للنجاة، تصرخ مذعورة، ويضيع صراخها بين هدير الرصاص..

تصل رحلة ذهابه إلى منتهاها، يُسقط آخر مجموعة من العمال، ويرتد..

ثمة خواطر جياشة تقتحم مخيلته، كيف يمكن أن يكون لأطفاله القادمين إلى الحياة أمل عيش مع هؤلاء المسوخ.؟

مازالوا في موقع تجمعهم أمام موقف بلدة يزور الرئيس...

وجوه ممسوحة المعالم، وأشباح أجساد ممصوصة..

ثلة من الجنود المدججين بالأسلحة، والسترات الواقية يقفون صفاً واحداً وراء آلياتهم المدرعة، يحملون على خوذاتهم نجمات زرقاء سداسية، بين أيديهم بنادق ثخينة، يطلقون منها شهباً، تتبعها قذائف تحيل الأحلام إلى سراب...

يسمع بكاء ابنه الرضيع، ويلمح عصا أبيه يستشعر فيها موقع المأساة القديمة...

طيور سمعان تموت جوعاً في سجنها ولا تجد من يطعمها...

مقداد يبحث عن نجلاء بين الركام..

تشتدّ قدمه على بدّالة السرعة، ينحرف بالحافلة المنطلقة كالسهم إلى جهة اليمين، ثم يغمض عينيه، يسمع تكسر عظام، وطرش دماء سوداء على زجاج الحافلة الأمامي..

كأن البلاطة الثقيلة الجاثمة على صدره منذ أربعة أشهر انزاحت مرة واحدة فيطلق صرخة مجلجلة تبعث الحياة من جديد في أرجاء الأمكنة المحاصرة بالصمت..

دورية الليل تغادر مواقعها، بينما لم تتمكّن الدورية البديلة من احتلال مواقعها أمام مفارق المدارس...

اقترب من المرآة أكثر، شاهد بوضوح كيف استطاعت ابنته نجلاء دخول مدرستها بأمان...



زهر البان

قصة: محمود حسن

عندما صعد إلى داخل السيارة، كان غريباً عن كل الوجوه التي من حوله، وكانت كل الوجوه التي من حوله، غريبةً عنه، ولأنه كان يفكّر، ماذا سيقول لها بعد كل هذا الزمان...؟ وكيف سيكون هذا اللقاء...؟ وأن عودته الآن لا تبرر غيابه كل هذا الزمان... ولأن تفكيره، كان منصباً على رؤيتها واللقاء بها، فلم ينتبه على تلك القصور التي تتسيج بكل أنواع الورود، وأيضاً لم ينتبه إلاّ وهو يقف بجانبها ويقول لها بصوت منخفض: صباح الخير. فاجأتها التحية، أحسَّت وكأنها صدى يأتي من بئر ليس لها قرار، مدّت يدها وتحسَّست عصاها، الصديقة الوحيدة التي بقيت لها من كل هذا العالم. قبضت عليها وهمَّت بالحركة، لكنها تراجعت وغيَّرت رأيها، معتقدةً أن ما سمعته، هو وهم من أوهامها أو هلوسة من هلوساته، أو أنه من أولئك الفضوليين الذين يسخرون منها./ حكمتك يارب. فإذا كنت تخلق الإنسان، بأجمل شكل وأروع تقاسيم، فلماذا تمسخه إلى حد البهدلة.. ولماذا تترك الظالم وتلاحق المظلوم..؟/..

كان يعلم أن العواصف جردّتها من الأوراق، لكنه لم يكن يعلم أنها تتكئ على يباسها وتهوي. البيت، كما كان، غرفة بثلاثة جدران أمّا الجدار الرابع فهو ريف صخري منحوت في سفح الجبل، والجدران الدبش، كما الإنسان الذي دخل في عمر الارتكاس، عندما تتعرَّى من طينها تتوضح عيوبها، تظهر كَفِكِّ عجوز تراجعت عنه اللثة والأسنان منها ما تقدم ومنها ما تأخر ومنها ما ذهب وترك فراغاً كفوهة مغارة، يخرج منها اللسان قبل الكلام. السطح يبدو مائلاً وشيك الانهيار، والكوة الوحيدة في أعلى الجدار الغربي، غطتها نباتات متسلقة، تدخل من بينها حزمة ضوئية كسولة وهرمة، ككل الأشياء التي تضيئها في الداخل، في أحد الجدران مشجب علقت عليه ثياب، منها ما يعود إلى أيام الصبا، أيام زمان، يوم تلألأ نجمها ونمت كشجرة غضة هام بها المتزوجون والعزاب، فكانت آلاف العيون تتفرس في بهاء وجهها القمري، ومنها ما يعود إلى أيام ماكانت الخادمة في قصر الشيخ نبهان. ومنها ما فقد ألوانه وضاعت ملامحه. والشيخ نبهان لم يكن شيخاً مسناً بل ورث القرية بشمسها وهوائها وحتى الدم الذي يجري في عروق الناس فيها. أمام البيت فسحة محاطة بجدار تهدمت أحجاره وتناثرت من حوله... بجانب الحائط أصص فخارية مكسرة ومن فوقه عيدان كانت عريشة لدالية...

وسط هذا الركام جرن من الحجر الأزرق تجلس عليه زهر البان، تلاحق شمس شباط الدافئة. أخذ حجراً وضعها بجانب الجرن وجلس عليها ثم كرر التحية بصوت أعلى من الأول، عندئذٍ تأكدت أن التحية، ليست وهماً، وأن الصوت ليس من تلك الأصوات التي تسمعها كل يوم، وأن له طنيناً خاصاً في أذنيها، مدّت يدها وقبضت على العصا التي كانت قد تركتها بجانب الجرن، لطم كوعها بخاصرته، شعرت أن دفئاً خاصاً بدأ ينتشر في داخلها، مالت برأسها قليلاً نحو الصوت، وانفتحت شفتاها ليخرج من بينهما صوت، مازال فيه من نبرات ذلك الصوت الذي أطربه وأشجاه..

وقالت : مين...؟

. أنا إبراهيم... هل تذكرين...؟ قال..

انتظرت قليلاً، قامت بعملية استحضار لأكثر من ثلاثين عاماً. ثم حركت يدها بحركة تشير إلى النفي، وبصوت فيه بحة حزن.

قالت: مستحيل، لأنَّ إبراهيم مات من زمان..

كان أول ما خطر ببالها عندما قامت بهذا الاستحضار السريع، أنها الآن قبل ثلاثين عاماً عندما كان الشيخ نبهان يتربع على عرش العزة وكان خادمه عبد الجبّار الذي يرعب قرية حمّاد، وكانت زهر البان المهرة التي عجز عن ترويضها الرجال. وفي ذلك الزمان، انتشر خبر العشق بين الراعي برهوم وزهر البان. هذا العشق الذي كان ممنوعاً ومحرماً في مملكة الشيخ نبهان، فاعتبروه تمرداً وخروجاً على قوانين المملكة...

قال: بهذه القسوة تستقبلين من مات من أجلك...؟

لم تقل شيئاً، سوى أنها أحنت رأسها قليلاً وأجهشت بالبكاء..

اقترب منها حتى التصق جسده بجسدها. شعر بدقات القلب الحبيسة تنفض عنه صدأ الأيام، فتذكر ذلك اليوم. كانت زهر البان تجمع الحطب مؤونة لدفء الشتاء، وكان الراعي برهوم تحت شجرة السنديان، ينام على ظهره يقضي قيلولة هادئة بين عنزاته وغنماته، مأمأ تيس ونطّ على عنزة كانت قد احتكت به، انقلب برهوم إلى الجهة الأخرى كي لا يرى المشهد، في تلك اللحظة رأى زهر البان على بعد أمتار منه، ناداها جاءته طائعة، وحين رأى في العينين الناعستين والجسد المتفجّر نداءً جسدياً حاراً أخذها بين ذراعيه...

مدت يدها ومرّت بها على وجهه، شعر أنها تمسح عنه الألم والتعب فحلّ بجسده إحساس غامر بالراحة والأمن والسلام. وخالجه شُعور بالرغبة والانفعال، ثمة جسد يحس بجسد مباشرة وبلا واسطة، تاركاً العقول تذهب بما تشاء عاقداً العزم على الصلة والاتفاق، والأجساد لا تتخيّل ولا تحلم، إنها لا تعرف للتعبير عن نفسها غير الالتحام والاحتواء. نظر في عينيها، وجد فيهما بريقاً غريباً يُوحي بالرضا والاستجابة. بريق لفَّه بمنديل أبيض طار به نحو تلك الغيوم المحملة بالمطر والسلام المتوقع، وعندما كان كل منهما يضع البداية لأروع متعة ظفر بها في حياته، وصل عبد الجبّار، ماتت في عينيها رغبة وظمأ وجوع، ومات بداخله إحساس كان قد استيقظ لتوه، ولم يعشه بعد ذلك أبداً...

قالت: هل بقي لك جناح تمدّه خيمة أختبئُ بها في زمن الكهولة والعجز...؟

قال: لي قلب ترقد في أعماقه عيناكِ الجميلتان، أمَّا جناحاي فقد كسرهما ذلك الطاغية.

انتفضت فجأة، وظهرت على وجهها ارتعاشة خوف ورعب، تركت العصا التي كانت بيدها، وبنفس اليد قبضت على ذراعه وضغطت بكل ما تستطيع من قوة... وقالت: هل جننت... ماذا تقول....؟

هل تعلم أن ما قلته الآن أخطر بكثير من تلك الطَّعنات التي وجَّهْتَها إلى ذلك الوحش عبد الجبار...؟!..

قال ويدها ما زالت تقبض على ساعدِهِ: أراك خائفة الآن. فمن تخافين والرجل قد تخت عظامه تحت الأرض...؟

قالت اخفض صوتك، لو كنت حياً لعلمت أن ذلك القصر قد فرَّخَ كل هذه القصور، والأفضل أن تعود إلى قبرك حيث كنت..

قال: لم يبقَ من العمر ما يخيف، كانت يدها ما زالت تتخذ من ذراعه بديلاً من العصا، فاعتمدت عليه وبحركة إرادية إندارت حتى صار وجهها وصدرها مواجهاً لوجهه وصدره. انتصبت أمامه زهر البان، صغيرة ومنمنمة، وجه من ضوء، عينان من كرمان التراب الأسود. انفتح الحلم نافذة على النهار، وكان النهار مهراً من فضة، أسرجه، وطار به إلى تلك الجبال التي من عشب وشجر مرّ بليالي الثلج والمطر والريح، بأعراس البيادر تحت أقمار الصيف، بالشيخ نبهان وعصا عبد الجبَّار، بالركض بين قامات الزرع، بالتنور، بالرغفان السمر، وزوادة الزيت والزعتر، بالأيدي الخشنة

التي تصنع الخبز من قتال الصخر والشوك ويباس التراب، باتساع الأفق وضيق النفس، براع يسوق أمامه بضع عشرات من الماعز، وهذا كل ما تملكه قريته، بطرقات القرية، والشيخ نبهان يسرق الحُبَّ من قلوب الناس، ثم يؤدي الصلاة المعتادة. يذكر كم مرة سرق زنارها واختبأ في شجرة الفرح. وكم مرة خبأ جرارها، ورشف من نبعها البلّوري الأخضر...؟ يذكر... ولا يذكر شيئاً سوى أنَّ مهره انكسرت جناحاه. وهاهو يتقوّس ظهره، يجلس بجانبها وينظر إلى وجهها المكفَّن بالنهارات والليالي السود بالعشب والخضرة الجافة، نظر في عينيها اليابستين، رأى فيهما رسوماً لطيور مهاجرة حزينة تبكي على أفراخها وأوطانها، طيور متعبة من الترحال والخوف من بنادق الصيد، ورأى لوحات للخرائط والتاريخ، للأحلام والكوابيس، للهواجس وللخوف والموت.

قالت: وهي تضغط على ساعده: هل حقاً تريد البقاء...؟

قال: كما تشائين..

قالت: إذاً قرّب أذنك من فمي.

ودون أن يدري قرّب فمه حتى لامس شفتيها: فكانت ابتسامتها تشبه غيمة تخبئ شمساً، انشقت للحظة فأضاءت السماء ثم عادت وأغلقت رتاجها.

وقالت: عندك للسّر موضع....؟

وقال: بئر عميقة جداً...

قالت: ادفن صوتك فيها وضع على فوهتها حجراً كبيراً جداً... جداً...



امرأة من ورد

قصة: نصر محسن

لم يكن حلماً، ولم تكن مشاهداتي –على كثرها– قادرة على تمييز ما أرى جيّداً، رغم أن النهار لم يطلع بعد، ورغم أن هذه العتمة تؤكّد أن ما كان هو حلمٌ لا أكثر، كابوس، لم أشاهد منظر الدم، ليبطل المنام. أقول منام"؟ لا.. لا، إنه شيء آخر، أوحت به ما يسمّونها الحاسّة السادسة. لكنني كنت نائماً. وإذا كانت الصورة التي أرعبتني صورتها، الوجه المزرّق وجهها، والشعر المشدود إلى فوق شعرها، الرأس المائل، والعنق الممطوط، الذراعان المرتخيّان، والقدمان المتلاصقان بأصابع منكسة إلى تحت. يا الله.. إنها هي ذاتها، لم تكن ترتعش، فقد ماتت منذ ساعة، أو أكثر.

في البداية. لم أجرؤ على الاقتراب منها، تلفّت حولي، الناس يعبرون، يمضون إلى شؤونهم، وكأن شيئاً لم يحصل، كأن امرأة بهذا الجمال لم تمت، بحثت كثيراً عن شخص ما، يشاركني دهشتي، خوفي وحزني، رعبي مما أراه. أعود لأنظر إليها، تطالعني عيناها الجاحظتان بنظرات بهاء، أحدّق جيداً، فتغيب البلاهة منهما، يحلّ محلّها لوم وازدراء، وكأنني أنا من علّقها هنا، خطر لي أن أقترب منها، أحاول إنقاذها، فتعود البلاهة إلى العينين، والموت إلى الجسد المعلّق. أهرع إلى أوّل عابر، أفرد يديّ أمامه مستجيراً، أشير إلى الجسد المعلّق، يثّبت الرجل نظره إلى الأمام، غير عابئ بي، يدفعني بكتفه، أتراجع أمامه، أدور دورة كاملة، متحاشياً السقوط، أنجح في ذلك، أرمقه باندهاش، وهو يمضي بخطّ مستقيم، وكأنه رجلٌ آليّ. أنتظر عابراً آخر، يقبل رجلان من بعيد، بل رجل وامرأة، المرأة تلفّ خصر الرجل بذراعها، وهو يطوّق كتفيها، ويهمس لها بأشياء مضحكة، تصل قهقهاتها إلي، أشير إليهما ملوّحاً، أغمغم بكلمات غير واضحة، أنطّ وأصرخ، أهرع نحوهما محاولاً جذب انتباههما إلى جسد المرأة الميّتة، أنقل نظري بينهما، وبين الجسد المشنوق، فيغيّران اتجاههما، ويمضيان.

أعود فأصرخ، وأصرخ، وأصرخ، وأبقى وحيداً أمام هذا الجسد المعلّق من عنقه، والشعر الملتفّ صعوداً حول الحبل. هذا الجسد، أعرف صاحبته جيداً، فقد كان امرأة رائعة الجمال، هذا الوجه الأزرق، كان قمراً باسقاً، هاتان الذراعان المرخيّتان شراعين، وكم حملتاني إلى دنيا أخرى، آسرة بمتعها، وقداسة محرّماتها، مسحت بنظري جهات شتّى، كان صمت عميم، يملأ الكون بكثافة موحشة، ولم أعد أدري كيف اندفعت إلى الجسد الميّت، طوّقته بذراعي، وبكيت كثيراً حين لامست جبهتي ثديين ميّتين.

الصباح لم يطلع بعد. نهضت من السرير، ومشيت مترنّماً باتجاه مفاتيح الإضاءة، اتّكأت على الحائط، وضغطت الزرّ الأوسط، أضيء المصباح المعلّق في سقف الغرفة، اشتدّت الإضاءة كثيراً، ثم انطفأ مصدراً انفجاراً ضعيفاً، وعادت العتمة من جديد، تعوّذت، وحوقلت، ثم مضيت إلى باب الشرفة لأفتحه، انفجار المصباح إنذار آخر، يؤكّد أن ما رأيته ليس حلماً وحسب، بل هو نذير شؤم، تذكرّتُ كلام أمي، تفسيراتها حين كنت أحكي لها مناماتي، كانت تقول:

–"الموت في المنام حياة، شرط أن ترى منظر الدم".

تيقّنت الآن أن أمي وضعت شرط رؤية الدم إكراماً لمشاعري، وتهدئة لمخاوفي، لأن كل المنامات التي أحكيها لها

تحمل قتلاً، فيه دماء تسفح، أتذكّرها وأنا أفتح الباب، أحنّ إليها. أودّ لو كانت الآن قربي، كانت ستحوّل ما رأيته إلى فأل خير، بطريقة ما...

أخرج إلى الشرفة، أرى الأضواء تملأ المكان، ببيوته وحاراته، والساحة الدائرية الكبيرة، المتلألئة بمئات المصابيح. يعود إلي شيء من الأمان، أفرك عينيّ، أتكئ على الحاجز الحديدي، أنظر إلى ساعة يدي، مازال الوقت باكراً. أرغب بتناول فنجان قهوة، أُبْعدُ رغبتي، وأعود إلى النوم، يجب أن أنام ساعة أخرى، لأن لديّ عملاً مجهداً في الصباح.

عدت إلى السرير، حاولت إغماض عينيّ، متناسياً وحشة المنام، لكن قريتي البعيدة جاءت إليّ مواسية، رجالاً ونساءً وأطفالاً، أصدقاء وحبيبات، التمّت القرية كلها في غرفتي المظلمة، حدّقت إلى سقف لا أراه، فالظلام غيّب كل شيء عني، تفتّقت ذاكرتي عن أشياء كثيرة، ذكريات تومض، ثم تبتعد، أناس يعبرون سريعاً، دون أن أستطيع تحديد ملامحهم. خلافات، وصايا وأدعية. الخلافات تُنسى، الوصايا تُنسى، أما الأدعية فمازالت حتى اليوم تحميني، تحصّنني بمناعة. لكن الكابوس الذي مرّ قبل قليل... يا ربّ، ماذا أقول..؟! هل ينتهي مفعول دعاء أم طيّبة مثلما ينتهي مفعول مخدّر..؟ أم أن جدوى الدعاء مرتبطة بتنفيذ الوصيّة..؟

فكم قالت أمي:

-"دع المستورة وشأنها. فلن تتزوجها ما دمت حيّة".

أرجوها أن تغيّر رأيها، شارحاً ما تعنيه صفاء بالنسبة لي. فتحتدّ:

-"أمجنون أنت..؟ تتزوج من أرملة، والدنيا مليئة بالعذارى..!!".

أتحاشى غضبها، وأحاول تهدئتها، أعدها بتنفيذ رغباتها، وبالابتعاد عن صفاء، فترضى عليّ، وتمضي إلى أشغالها، رافعة يديها إلى السماء بأدعية وابتهالات. مازلت أظنّ أن تلك الأدعية ترافقني أينما ذهبت، وكنت غالباً ما أذهب إلى صفاء، متحصّناً بابتهالات أمي التي تسألني كل صباح: أين كنت..؟ ودائماً أكذب عليها.

منذ أسبوع. أخبرتني صفاء أنها حامل. وبقدر ما أحسست من خشية وذعر ورهبة. أمام هذا النبأ، ألوم أمي، فلو أنها وافقت على زواجي من صفاء، كما كانت ستفرح بحفيدها..! سامحها الله، وكان بعونها أيضاً..، كيف ستتلقّى خبر زواجي..؟ كيف سترضى بأمر يقع رغماً عنها..؟ أتتبرّأ مني حقاً..؟ وتغضب علي إلى يوم الدين..؟ مرهِقة تلك الحالة التي انتابتني منذ أسبوع، ومرهِقة أكثر هذه الحالة التي تنتابني الآن.

طلبت من صفاء أن تجهّز نفسها، وتلحق بي إلى هنا، هي تعرف بيتنا، فقد زرناه معاً في الصيف الفائت. أبدت إعجابها بالحيّ، والمنزل بكل ما فيه، المطبخ برفوفه الرخاميّة والحمّام بحوضه الواسع، والغرف بتوزيعها المدروس بدقّة، وهذه الشرفة الواسعة، المطلّة على الساحة الرئيسية للمدينة. قلت لها:

-"سيكون هذا البيت جنتّنا الصغيرة".

فأجابت بحنان وحبّ شديدين:

-"أنت جنّتي"

وعرضت أمامي وجهها الذي كان جميلاً جدّاً قبل هذا الكابوس. يا إلهي.! ليتني رأيت نقطة دم واحدة. رحت أستعرض لحظات الحلم البشع، لحظة.. لحظة، أتذكّر جيّداً، أحرّض ذاكرتي أكثر. نقطة دم فقط، أريد أن تعبر في ذاكرتي الآن. فربما يبطل المنام.

الوعد أن تجيء غداً. أو الأصحّ أن تجيء اليوم، فقد تجاوز الوقت عتبة الأمس منذ ساعات قليلة، وأصبح الآن، ذاك الذي كان غداً. ستأتي بعد قليل، يا رب اجعل هذا الكابوس كذبة، وتمضي. فقد وعدتُ صفاء أن أملأ حياتها

سعادة وحبّاً، ووعدتني أيضاً بالأشياء ذاتها، وأكثر من ذلك. أعرف أنها تخشى أخاها، أقرأ ذلك في عينيها الجميلتين، أو اللّتين كانتا جميلتين قبل هذا الكابوس، أتذكّر... وأتذكّر، تناولتها بشهيّة يومذاك، حين أخبرتني بحملها، قرّرنا الزواج، رغم كل ما يحيط بنا من رفض، لم يكن حلاًّ مؤقّتاً، لا... لم يكن كذلك إطلاقاً، بل كان قراراً صائباً، رسمناه في لحظة صدق كامل، ووعي كامل، ومسؤولية كاملة. قذفنا العالم كله إلى الجحيم، وتوحّدنا بلحظة أشبه بالحلم الذي يتحقّق، الحلم الجميل طبعاً، وليس الحلم الكابوس، كالذي زارني منذ قليل.

مازالت عيناي تبثان أشعّة لا مرئية، وسط هذه العتمة الطاغية، شيء مخيف خطر ببالي، أيكون أخوها عرف بما حصل..؟ لا.. لا يمكن ذلك، كيف سيعرف..؟ إذاً لماذا يجيء كابوس كهذا، وفي هذه اللحظة بالذات..؟! ولنفترض أن أخاها علم بكل شيء، فماذا سيفعل..؟ يجبرني على الزواج منها..؟ هذا بالضبط ما أريده. أيعقل أن يفقد صوابه، و..؟. أعوذ بالله.. لماذا أفكّر بهذه الطريقة..؟ وإن كان فعل ذلك، هل يكتفي بالخلاص منها..؟ أبداً لن يكتفي، فأنا الطرف الآخر لجريمة، سينهيها بجريمة أكبر، سيغسل عاراً، ورث طريقة غسله عن أجداده الميامين.

طلع الصباح، لاحت من خلال الستارة بشائر أضواء سماويّة. العتمة تنزاح من الغرفة بهدوء، وبهدوء أيضاً نزلت من السرير، واتجهت إلى المطبخ لإعداد فنجان قهوة. أفكّر كيف سأستقبلها، أو أستقبل أخاها. أشجّع نفسي، لا.. لن يكون ذلك، لن يأتي أخوها، وما كان ليس سوى نتيجة طبيعيّة لعشاء ثقيل.

لن أذهب إلى العمل هذا اليوم. طلبت من زميلي ألاّ يمرّ عليّ، سأتفرّغ للاحتفال بها، سأرتب الأثاث، الذي اشتريته بالأمس، وأنتظرها. سنزفّ بعضنا لبعضنا بطقوس لم تعرف بعد، سأغني، وسترقص، رغم أني لا أجيد الغناء، لكنها تجيد الرقص، وتتفنّن به. فكم رقصت أمامي، كم تمايل جسدها الجميل، أو الذي كان جميلاً قبل كابوس الأمس، قبل أن يعلّق في حبل، إلى شجرة كبيرة، ويتدلّى فاقداً جميع رقصاته. رنوت إلى الورود وابتسمت. اشتريت أزهاراً كثيرة بالأمس، وجمعت بعض الورود المتميّزة من الحديقة، في غفلة عن الحارس. فقد رأيت أن أصنع لها طرحة من الورد، الزهور جميعها سأنثرها فوق شعرها، وفي عُرى فستانها، وبين أصابعها، تحت الخواتم. سأغطّيها بالورود من أعلى رأسها إلى قدميها، فقط وجهها سأتركه، سيكون أجمل وردة حين يبتسم. سألتقط لها صورة تذكارية، تجعلنا في أواخر العمر نبتسم بحبور، ونحن نطالع صور الماضي.

أنهيت تحضير القهوة، حملتها، وعدت إلى الغرفة، قرّرت أن أحتسيها على عجل، ثم أغادر البيت، لأتمشّى في الشوارع القريبة. لن أرتّب شيئاً من الأثاث، سنرتبه معاً حين تصل. سوف أراقب مجيئها من بعيد، وأفاجئها، أحمل عنها حقيبتها. قرّرت ذلك لأنني أحبّها، لا لأنني خائف من قدوم أخيها، وهارب من مواجهته، لا... إطلاقاً، ليس الأمر كذلك، فأنا لا أخاف، وما حدث لي في المطبخ، حين سقط صحن زجاجيّ، وتكسّر، ليس خوفاً، وإنما هو نتيجة طبيعية لتوتر أعصابي المثارة.

سكبت القهوة، أمسكت الفنجان لأقرّبه من فمي، جمدت يدي في منتصف الطريق، ثم ارتجفت بشدّة. بحلقت عيناي بذهول، وأنا أسمع طرقات قويّة على الباب الخارجي، أعدت الفنجان، وقد اندلق أكثر من نصفه على أصابعي، وثيابي، وعلى الطاولة والبلاط اللامع. أبعدت نظري عن بقع القهوة فوق البلاط، وعاد سمعي يتحفّز.

مازال الوقت باكراً لوصولها، يا لهذا الصباح المقلق..! عيناي تجوبان فراغاً دون حدود، وأذناي تجمعان أصوات الطرقات، تضخّمها، فتصلني كأصوات طبول. أحسست بشيء ما، يتخبّط داخل صدري، إنه القلب. راحت الطرقات على الباب الحديدي الموصد تشتدّ، وتشتدّ، وتشتدّ، ودقّات قلبي تضرب بشدّة أيضاً، وتضرب، وتضرب، وتضرب.



بانورامات المصباح

قصة: جميل خرطبيل

تمهيد:

كانت حكايات علاء الدين والمصباح تلمهم صيفاً حول جدهم في حوش الدار. وشتاء يتزاحمون ويتدافعون حول المنقل. وما إن يخرج المارد بعد ذلك المصباح؛ حتى تنز قلوبهم ويحبس التوتر أنفاسهم، فلا يتحلحل أحدهم ولا يتنحنح. وتتسمر عيونهم في شفتي الجد الراوي، وقد انفغرت أفواههم، ودلعت ألسنتهم كالبله.

مات الجد ولم يورث أباهم سوى الحكايات والجوع. وصار أبوهم الحكّاء بالوراثة. ومات الأب، فورث ابنه بعض الحكايات، وكل الفقر، اهترأ جلد كفيه وتسلخ من الفرك، وخبا لون المصباح وكمد، وفل مارده وهرب.

علموه منذ أن كان يرضع، كيف تسح السماء خبزاً وزيتوناً وعنباً. علموه كيف تلد الأرض فضة وياقوتاً وذهباً. علموه كيف يلفظ البحر اللؤلؤ والمرجان والعنبر!..

وسماؤه في كل يوم قحط، والمصباح مسحوج كما البحر وكما الأرض..

هروب:

في درب ترابي مشيا معاً وقد لزت به، أرخت بدلهٍ رأسها على كتفه. همست:

. ليت الدرب بلا انتهاء.

ضغط كتفها إليه، اعتصره بين أصابعه. العالم صغير بين يديه. صار حلماً؛ عبر البحر والمحيطات والغابات والجبال. حلق بين النجوم والكواكب والسموات. مر كطيف شفاف بين الشهب والنيازك. جاءه المستقبل في كرة بلورية مشرقاً متلألئاً ندياً. غدا طموحاً وعذوبة ورقة.

وشع أملاً:

. أنتِ المصباح بين يديّ!..

حب دافئ لاب عنه، الشعر يتماوج على خديه كليل من عطر وياسمين، عزف الجوع عن قلبه، وتدحرج عندقدميه. تشابكت أيديهما، قال لها:

. أستطيع أن أطوق القمر!

تغنجت بجلال:

. كيف؟!.. أرني... ودهشت!

مد ذراعيه، وصلتا إلى القمر، وارتدتا هالة حنان وسوار ألماس.

ارتجف جسدها كزهر غصن أمالته وشوشات نسمات ربيعية.

تأوهت، والتصقت شظايا حكاية. ناجته ارتعاشة:

. لم لا تقبله؟!.. دنا حتى لامست شفتاه شفتي القمر. خبأته في شعرها، في عينيها. باح قلبها:

. أنت علائي والمصباح، أنت أرضي وسمائي، أزهري وقرنفلي وعطري وقصوري!...

حبيبته آية يرتلها. رقص معها تحت ضوء القمر قداسات حب غجرية. روى لها عن مغارات كنوز الذهب والفضة، وقصور الخيالات والجنان والأحلام، نسي جوعُه الرغيف، وجد عزاءه في جرحه النازف. وعدها بملاءات من سندس وديباج حمراء، خضراء، وزرقاء.

وبعقود من اللآلئ والياقوت.

وطالت ليالي شهرزاد، وفي آخر ليلة ألحت... متى؟..

مضى هزيع الليل وامتد السؤال. توارت النجوم، وفاجأه الفجر، فرحل المصباح والقمر.

تصويب:

. ويحبها وتحبه.. ويمقت جوعُها فقرَهُ!

. إذا ثارت رياح الجوع، أغلق القلب شبابيكه!..

. كاد الفقر أن يكون جنوناً... موتاً.... سيفاً مسلولاً!..

غربة:

ركب الحمار إلى قرية وراء الجبل. سأله الحمار:

. إلى أين تسلك بي في هذا الوعر، في هذه الفلاة الموحشة الفظيعة؟!

أجابه ألمه بحسرة وانكسار:

. ماذا يفعل يا صاحبي من توصد دونه أبواب المدينة؟!..

قال الحمار:

. أضاقت بك المدن والقرى والأنهار والحقول والغابات؟!

ربت على رأس الحمار، استعاد ماضياً خنقه الزمن:

ـ كان أبي يعود ليلاً يلهث، ويرتمي على الأرض ويخور.. مات مذبوحاً كثور. ختم آخر حكاياته وهو يتحشرج جاحظ العينين:

. نحن والدواب من طينة واحدة، إن لم نجد المصباح!...

سباق:

وصل إلى قرية تحتضنها تلة في مجاهل الصحراء. قال أمير العمل:

. نريد عشرة عمال، وأنتم بالمئات! سنختار عشرة منكم، وسنجري سباقاً.

أترون تلك الكومة من الحجارة، وأشار بيده، فلحقتها الأعين.

من يصل إليها قبل الآخرين يفز. العشرة الأوائل فقط.

استعد الجميع عند نقطة الانطلاق. وأعطى الأمير الإشارة فانطلقوا..

ركضوا، تسابقوا، تناحروا، تشاجروا... وفوق كومة الحجارة أومض خبز وزيتون وعسل.

المسافة بعيدة، والشمس تندلق حممها فوق رؤوسهم. زوابع الغبار والتراب كستهم لوناً واحداً..

انهار كثيرون في المضمار. وقلة وصلت بشق الأنفس بعد أن عامت في نهر من العرق. كانوا العشرة الأوائل، وطرد البقية. لم يقبل أن يطارد، أن ينافس. مضى النهار، واحمر الأفق، والعمل سراب تبخر...

رجع إلى حماره. أمسك المصباح بلهفة، وفي ركن مقرور في أعماقه سخرية كسيحة..

تنقيب:

نقبت يداه حاوية القمامة، بعثر كل شيء. لعل المصباح هنا أو هناك. في هذا الكيس أو ذاك.. نقب وغاص في القاع والقطط تقفز من زاوية إلى زاوية. وكلما فتح كيساً، انزلقت إليه قبل أن يولج يده. ماءت القطط إحباطاً. وهو لم يحظَ بالمصباح. دوخه الدوار فتقيأ...

استطراد:

كان أحدهم من ذوي الجاه والمال والنفوذ حتى الثمالة. وقف أمام تلة من الحصى، وفي وسطها انتصب عمود، قبع على رأسه مصباح عتيق.

كان يكره إبليس كرهه للفقر.

صعد فوق الكومة حتى العمود. وكان إبليس يئن مضرجاً بدمه بين الحصى. وقف فوق رأسه المدمى.

وصار يقذفه بالحجارة، بالصخور.. بالجلاميد.... وينفجر ملء شدقيه ويبعق:

. اللعنة عليك يا إبليس!..

ضرب، ركل، شتم، بصق... ولم يكتفِ. خلع نعليه وبدأ يصفعه..

وكانت حصى الآخرين تنهال عليه من كل صوب، والكل يصرخ:

. اللعنة عليك يا إبليس!...

ملاحظة:

تألم إبليس كثيراً، وأخذ يحبو، يزحف من بين الحصى والصخور جاراً دمه خلفه، وقد اتخذ قراره؛ أن يرحل عن عالم البشر!

اختيار:

بعد أن دعسته سنابك الخيل، ومعكته في التراب، مطوا رقبته كديك، وأناخوا شفرة السكين عليها، وزعقوا:

. لم تفتش عن المصباح؟

ارتبك، ارتجفت الكلمات في حلقه وارتجت... فصمت.

قالوا:

. ألا تعلم أن السؤال عنه جريمة؟..

وبدأت أصابعهم تحز الرقبة!...

ارتعش جسده، ارتعدت ساقاه، ثقل جسمه، اصطكت أسنانه، نبع العرق من كل مسامات جلده، تلجلج، شهق:

. لن أفتش عنه، لن أهتم به... أوامركم على عيني ورأسي!..

توقفت الأيدي، وانثالت الأوامر:

. اضحك، أرقص، كن قرداً، دباً...

قهقه، غنى، دربك ودمه يقطر... بحت حنجرته وهو يجأر.

انسلت دمعة كاوية على خده..

يأس:

بالأمس، انتحر! اسمعوا مالكم لا تكترثون؟ ودمه سال من السماء برقاً ورعداً ومطراً وثلجاً. أتتابعون طريقكم ولا تبالون؟!...

انفلق رأسه، تهشمت عظامه، حامت القطط حوله، نهشت لحمه..

انتحر، رمى نفسه من السماء، أنينه بددته قرقعة المصباح فوق الأرض...

خرج المارد، حدجته ببصره. شتمه شامتاً:

. أتريد الموت لترتاح؟!.. أكره المبخوعين والدائخين. لن أحقق لك ما تريد. لتبق وجعاً وحزناً وغماً وكآبة!..

المجنون:

في الصباح عادته من كانت ذكرياته المطوية، هروبها جرح وسكين. أقبلت تختال ألقاً ونضارة وغضاضة. وأصبحت لباساً وعطراً وأصباغاً ومجوهرات.

قيل لها:

. هذا مجنون! أضاع عقله وهو يبحث عن المصباح. وجننته العساكر بأمر من السلطان، فانتحر ولم يمت، بسبعة أرواح هو! هرب مارده من بريق السيوف وشلالات الدم..

لم ينم ليلة أمس، أطار القلق نعاسه، أنشبت الوساوس فيه مخالبها، وكان يفح في كل هنيهة:

. أبعدوها عني، تريد التهامي، انهروها.. اصرفوا القطة، اطردوها.

قالت له أمه بشفقة ورثاء:

. إنها تخدعك، لا تصدقها، إنها تكذب عليك... وجدت المصباح مع غيرك!..

أقعى المعتوه لاطياً، ضامراً في زاوية الفراش، يحدق إليها..

ارتجت قمره، غضب وجهها، فاكفهر وقطب وعبس، وتأجج ناراً وغطرسة، فأسرعت رياحاً عاصفة، وصفقت الباب بركاناً...

لجمته الجروح، فلم يتكلم. أمسك بشظايا مصباحه، زحف كجرذ نحو النافذة. التصقت عيناه بزجاجها. رآها، نظرت بازدراء وأشاحت بوجهها ومرقت.

غضب ولم يغضب، حنق ولم يحنق، شجن ولم يشجن. نظر إلى نفسه المولودة، واحترق بمرارة لاذعة...

رسالة:

يا بني!.. العمر كله عشته مكلومة. ويلي ماذا فعلت بي؟! قتلتني ولم تدرِ..

لِمَ لمْ تصغِ إليَّ؟ قلت لك: لم يبق لي غيرك.. لا تكن متهوراً، غبياً، أحمق، ولم تأبه. عيناي أنت، كأبيك عنيد، قتله المصباح. وها أنت تلحق به. وأنا الملتاعة...

جننوك، ولم تجن. نحروك ورموك من شاهق، ولم تمت..

الأرزاق مقسومة، والناس درجات. مالنا وللمصباح. تتسكع بين الناس، وتهلوس بأعاجيب الإنس والجان..

تلملم حولك الطيبين والمساكين، وتكد معهم في تعقب أثر المصباح..

أنذروك، حذروك، ولم ترتدع. وعلقوا اسمك في كل زقاق وحارة. وكان رأسك صخراً كالجبل.

لم أزعجت صاحب الشرطة، والشاه بندر؟.. لم أغضبتهم؟؟!

من يروي الحكايات من بعدك؟ أنت وحدك من يعرفها. مَنْ يرويها؟ مَنْ؟...

القنيص:

ألصقوه بعمود سامق امتد حتى غيوم السماء، فانسكب ماء ووردا وزنبقاً وغاراً.

قرئ بيان الموت:

"على الرغم من تحذير هذا الملحاح، ما زال يلح في طلب المصباح. يجمع الداقعين من أراذل البسطاء والسذج في دياجير الظلمة، ويحرشهم، ويحرضهم على السلطان المعظم، والعسس والبنادرة. لقد دبت الفوضى، واضطرب حبل الأمن والأمان، وصعصع الناس في كل زمان ومكان..

وتبين أن ذاك المأفون الخراص هو المسؤول عن كل شغب للغوغاء والعامة. لقد هوش بين الناس. ولكن أين يختفي من عيون البصاصين والعسسة؟! لقد بثثنا العيون في كل مكان؛ في الجبال والوديان، في البيوت والحارات، في الزوايا والتكايا والساحات... حتى قنصناه.........".

قرعت طبول النصر، وقعقع السلاح وخشخش، ولعلعت أهازيج البازار، وزغاريد القصور.

شرخت حجارة القلعة، تزعزعت وتصدعت، فصدحت أغانٍ كئيبة حزينة. وبكت العوام، ولم تنم تلك الليلة..

النهاية:

نظر ببلادة إلى جسده المتكئ إلى العمود بارتخاء، خدر عظمه، غشيه النعاس. أغضى عينيه بارتياح. فرك المصباح. هرع إليه المارد يتبختر، متأبطاً الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، حاملاً إليه مشارق الأرض ومغاربها. وقف أمامه، حدب عليه، طأطأ رأسه، وقال:

. أنا المارد العملاق عبد مأمور بين يديك. أطلب، تمن، مر. أنفذ بلمحة البرق ما تشتهي وتتمنى..

أأجعل الأرض لك ذهباً؟ أتريد قصوراً، ملأى بالجواهر والزمرد والمرمر، وفيها حدائق وبرك ماء من العقيق والدر والعاج والزبرجد، أتريد موائد، عليها ما لذ وطاب، وما يخطر في بالك وما لا يخطر؟..

قاطعه:

. لا! أرجوك...

قال المارد محتداً:

. أتريد أن أنتقم لك. أهدم القلعة، أحطمها؟ أنفذ فيها لهيباً وناراً وأعاصير؟ أزلزل الأرض، أخسفها، أقلب الجبال، أفجر البراكين؟!....

قال بهدوء، وتوسل حميم:

- أتوق إلى حصان أبيض يطير بجناحين. أو أتوق إلى بساط سحري ناعم كخميلة، يطير بي في الفضاء بين الكواكب والنجوم، أتمدد فوقه وأنام بسكينة واطمئنان..

***

ملحق تأبيني:

في حكايات ألف ليلة وليلة، بطل واحد هو المقهور والمقموع والمضطهد وهو المنتصر..

تعفن جلده، تعفن على امتداد لياليها السود والبيض والحمر. ثم أشرق كالشمس. أغلقت دونه الخزائن والحدود. غادرته الأشرعة والشواني. حجبت عن عينيه السماء والفضاء والنجوم، وبقي وحيداً في جزيرة الواق واق يلعق جراح جسده المسجى.

مامن طريق إلى جسده. ما تحت السماء عنقاء تلقفه.

رموه جسداً مثخناً مدمى. أحاطوه بالرماح، بالسيوف، بالخناجر، بالسموم. وكان مربوطاً مقيداً بألف حبل وحبل، بألف سلسلة وسلسلة، بألف مكيدة ومكيدة، بألف مؤامرة ومؤامرة. بألف بصاص وبصاص، وبألف عاسّ وعاسّ. بألف جلاد وجلاد، بألف سياف وسياف، بألف سجن وسجن، بألف وزير ووزير، بألف سلطان وسلطان..

وكان وحده بألف روح وروح، وبألف جسد وجسد، وبألف ولادة وولادة. وبألف كبرياء وكبرياء. وبألف لا ولا!....



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات



قراءات... قراءات... قراءات

صالحة غابش في

((الآن عرفت))

من المؤسف أنّ أدباء العربية لا يعرفون بعضهم بعضهم جيداً عدا الأسماء الطافية على السطح. لكنني اكتشف بين فترة وأخرى أدباء حقيقيين يظل نتاجهم مجهولاً، ووصوله إلينا يأتي عن طريق صدفة ما.

هذه الصدفة هي التي جعلتني أستل ديوان الشاعرة الإماراتية صالحة غابش من بين الكتب المعروضة في أحد أجنحة دور النشر. بمعرض تونس الأخير للكتاب.

لقد عرفت اسم هذه الشاعرة من خلال موقعها في نوادي الفتيات بإمارة الشارقة. لكنني في الآن نفسه لم أكن أعرف أنها شاعرة حتى قادني اسمها بفضول ما إلى ديوانها "الآن عرفت".

وفي التعريف بها وجدت أن هذا الديوان ليس باكورتها بل إنَّ لها ديوانين قبله هما: "بانتظار الشمس" و "المرايا ليست هي".

وانطلاقاً من دعوتي التي أؤكدها في البحث عن النص "المغيَّب" لا "المكرَّس" إذ بين النصوص المغّيبة ما هو جدير بالانتشار والاهتمام على العكس من المكرسة التي تلاك دون مراجعة أو تساؤل اهتمت بهذا الديوان.

صحيح أن أدبيات الخليج العربي يلجن عالم الكتابة بتردد وخفر إلا أن أمامهن موروثاً إبداعياً يعتمدنه سواء في أدب بلدانهن أو الأدب العربي، أما مهن أيضاً الإبداع الأدبي الإنساني كله لا سيما وأن بلدان الخليج العربي قد انفتحت على محيطها العربي، ندوات ومعارض كتب ومسابقات وجوائز وكذلك فضائيات لا تنغلق على محليتها لذا تصدرت غيرها من الفضائيات.

وكانت لي قبل صالحة غابش مفاجأة إماراتية أخرى قبل سنوات ممثلة بإبداع كاتبة قصة قصيرة متميزة هي سلمى مطر سيف مثلاً.

-2-

في لحظة ما وجدت ديوان صالحة غابش "الآن عرفت" بين يديّ، بدأت بقراءة التعريف الدقيق عنها وعن عالمها ومن المؤسف أنه خال من التوقيع.

ربما ظننت في البداية أن هناك شيئاً من المبالغة لكنني عندما بدأت بقراءة قصائده استيقظت من "شبه الغفوة" التي كنت عليها. وأحسست أنني أمام شاعرة حقيقية، صحيح أنني لا أعرف لأي جيل تنتمي؟ ومتى بدأت الكتابة؟ ثم متى أقدمت على نشر ما كتبت فبعض المبدعات لا يتسرعن النشر ولا يعتبرنه هدفاً. فهنا محرقة نقيضاتهن من المتسرعات بل نجدهنّ يتأنين كثيراً، يترددن، يتساءلن، ليولدن كبيرات، لا تسكن نصوصهن سنوات صفحات القراء في الجرائد السّيارة.

نعم، إن ديوان "الآن عرفت" جعلني أتوقف عند تجربة شاعرة جديرة بأن تنال اهتمام الدارسين والقراء وأن تساهم في الملتقيات خارج وطنها لتقدم صورة ناصعة عن إبداع المرأة وأن تساهم في كسر "احتكار" بضعة أسماء لهذه المهرجانات، يدرن

من مهرجان إلى آخر مثل جوقة إحياء الحافلات.

(أذكر هنا سعادتي باكتشاف الشاعرة السودانية روضة الحاج مثلاً والتي سبق أن عرّفت بها في إحدى الصحف العربية الصادرة من لندن).

-3-

إن أول ما يلفت الانتباه في شعر صالحة غابش لغتها، هي لغة جديدة، تحاول أن توجد قاموسها وتراكيبها، محققة صوراً غير مكرورة فيها من التفرد ما هو مطلوب من أي شاعر حداثي ليكون "هو" لا نسخة من شاعر آخر.

على الرغم من أنّ شاعرتنا هي ابنة مرحلة معينة من تاريخ الأدب العربي، بل ومن التاريخ السياسي العربي الذي ارتبك إلى حد كبير في السنوات العشرين الأخيرة من القرن المنصرم، وكل ما يحدث سيجد طريقه إلى إبداعنا وإن كان ذلك بشكل غير مباشر.

وإنها حالة الحزن والإحباط والانكسار الطاغي على الأرض العربية كلها.

فلا الفرحة تأخذ مداها ولا العشق مداه، ولا الأمل -إن وجد- مداه.

نحن نطرق الباب المغلق الذي أصاب الصدأ مساميره فأصبح فتحه شبه مستحيل إلا باقتلاعه كاملاً.

تقول من قصيدة "فضائي والأجنحة":

(الحزن قبيلة نارٍ

تحرق كل وثائقها في قلب فتاة

تنمو فوق رمال براءتها

وحديث يسرق ذاته

ثم يغادر ثكنته المطمورة في استرخاء لا يهدأ).

إن وصف الحزن بـ "قبيلة نار" وليس قبيلة من نار مثلاً قد رفع التشبيه إلى معنى أوسع ودلالة أدق. وكذلك الوصف الآخر "ثكنته المطمورة" ولكن "في استرخاء" وبعد ذلك "لا يهدأ".

إن الاسترخاء، الذي يطمر الثكنة صورة جديدة، فيها ابتكار متفردة مع أنني وجدت "لا يهدأ" زائدة إلى حد ما وضمن السياق وما دام الاسترخاء قرين الهدوء.

وتقول من القصيدة نفسها:

(يا أنت الماثل في سهو الطرقات

هل تدري كيف يفتّتني

هذا الوهم المتآمر ضد براءتي الأولى؟)

نرى التركيب (يا أنت الماثل) رائعاً، ولو أنها وضعت (أيها) لوقع الوصف في الاعتيادي عندما يكون: (يا أنت أيها الماثل).

وكذا تألق وصفها في (الوهم المتآمر).

جميل أن نصف (الوهم) بـ (التآمر) إذ إنه قد يسرق منا أشياء كثيرة ويمنحنا أجنحة من شمع.

وبإمكاني أن أتابع هذه الدقة المقصودة والتي اشتغلت عليها الشاعرة بعناية ووعي مثل مطلع قصيدتها "تتويج":

(لن أبعث جلدي نحو الشمس

لتنضجه

لن أبعثه نحو الأقمار

تهيل عليه الفضة من سلّتها

فأنا في الشرق متوجة

وبلاطي صوت امرأة تمشي في إثر نبيّ)

وتستكمل هذه القصيدة المكثفة المليئة بالاعتداد التاريخي:

(يتبع ظل رسائلها

في صحراء انفلتت من قافلة البرد

حيث النار

وحيث البعد يراقبها من فوق جبل

كانت تمشي في ظل رسالته).

هناك أكثر من وصف ثري في هذه القصيدة القصيرة. (لن أبعث جلدي نحو الشمس)، أو (بلاطي صوت امرأة تمشي في إثر نبيّ) أو (في صحراء انفلتت من قافلة البرد)... الخ.

كل قصيدة في الديوان وليدة اشتغال طويل ودؤوب، هكذا أحسست، وهكذا يجب أن تكون الكتابة الباقية، وأتمنى أن يأتي دارس آخر ليتوقف أكثر عند هذا الديوان وما يحمل من جديد وتفرّد بين ركام يسمى "جوراً" شعراً وبينه وبين الشعر مسافات حتى لو أفلحت شاعرته أو أفلح شاعره في وزنه وقافيته ولكنه سيقع في عاديته وهرائيّته.

هذا مثال أخير هو نص قصيدة كاملة عنوانها "مرآة":

(تستغرقني الغيمة البيضاء

حتى تمتلئ بي

فتهطلني على تلة صغيرة

أنحت تضاريسها بي

أترك في رأسها شجرة بحجمي

أستلقي في ظلها لأتأمل غيمتي الآخذة

في تمشيط بياضها

أمام الأفق).

أترك القصيدة لتقول بنفسها ما حققته من ضوء لغوي وضوح دلاليّ أمام قارئها لأقول بأننا أمام شاعرة تستأهل الاهتمام بل والانتشار لا سيما وأن لها في رصيدها ثلاثة أعمال منشورة. وكثير من شاعرات "الموائد" و "المهرجانات" ليس لهن مثل هذا الرصيد الجميل.



(*) صدر الديوان من منشورات الدار المصرية اللبنانية 1998 وربما تكون الشاعرة قد أصدرت أعمالاً أخرى بعده.

عبد الرحمن مجيد الربيعي



قراءات... قراءات... قراءات

شعرية اللغة في رواية ((

تنصرف هذه الدراسة إلى استجلاء السمات المميّزة لمكوّنٍ فحسب من مكوّنات الخطاب في رواية محمّد أبو معتوق(1): "الأسوار"(2)، هو: "اللغة"، ليس بوصفه أحد أبرز حوامل "أدبيّة" الأدب في هذه الرواية فحسب، بل بوصفه، أيضاً، أحد أبرز هذه الحوامل في تجربة "أبو معتوق" الإبداعية بعامّة، القصصية والروائية والمسرحية، التي تكاد تبدو، من خلال هذا المكوّن وعبره، نسيجَ وحدها(3) في المشهد الثقافي السوري المعاصر.

وعلى الرغم من أنَّ الدراسة تُعنى بهذا المكوّن بمعزلٍ عن مكوّنات النصّ الأخرى، فإنّها لا تنظر إليه بوصفه مكوّناً مستقلاً بنفسه ومميّزاً من سواه، بمعنى أنّها لا تعدو كونها عملاً إجرائياً بحتاً، يؤسس، أو يحاول التأسيس، لمشروع نقديّ؛ من أبرز علاماته وطموحاته بأن تضييقُ الممارسة النقدية وتوجيهُها نحو جزئية واحدة من جزئيات الخطاب، بغيةَ إشباع هذه الجزئية والوصول بها إلى أقصى درجة ممكنة من التحليل، والتأويل.

-مدخل إلى الرواية:

تبدو رواية "**الأسوار**" ثَبتاً سيرياً/ تأريخياً، يتقنّع بالجنس الروائي، للحديث عن المرحلة الممتدّة ما بين ولادة الأمير الحمداني سيف الدولة، علي بن عبد الله بن حمدان التغلبي الربعيّ، في "ميا فارقين" سنة 915م حتى إصابته بالشلل ووفاته في حلب سنة 967م. محاولاً الروائي، من خلال هذا الثَبت السيرة/ التأريخ، تتبّع ما كانت تمور به السنوات الأخيرة من العصر العبّاسي من وقائع وأحداث، وما كان يصطخب داخلها من هزائم وانتصارات، وتوحّد وتذرّر، ومدّ وجزر حضاريين. متوسلاً لذلك بمصادر تاريخية مختلفة(4)، غالباً ما تتم الإشارة إليها، داخل المتن الحكائي وخارجه، وفي مواقع متعدّدة، رغبةً منه، كما يبدو، في منح نصّه قيمة وثائقية لما يتناسل، داخله، وعلى نحوٍ لافتٍ للنظر، من الوقائع والأحداث والشخصيات التي تنتمي إلى تلك المرحلة من تاريخ الدولة العربية الإسلامية.

والرواية لا تعاين التاريخ بوصفه تاريخاً بل بوصفه جزءاً من الراهن، بل هو هذا الراهن وقد "تأرخ"، أو ذلك التاريخ وقد "ترهّن". بمعنى أنّ ما هو تاريخي فيها يتجاوز كونه كتابةً عن الماضي إلى كونه كتابةً فيه، وحوله، وعلى حوافّه. وعلى الرغم من أنها، أي الرواية، تُعنى بتدوين "التاريخ الكبير"، على النحو الذي يسم عمل المؤرّخين عادةً، فإنّها، في الوقت نفسه، تمسك، بتعبير "ريجيس دوبريه" باختلاجات "التاريخ الصغير الذي يُصنَع ويُهدّم يوماً بيوم"(5). فكما هي سيرة تاريخية لسيف الدولة، هي، بآن، سيرة تاريخية لحلب، ولاسيّما لقلعتها التي اختزلت، في شموخها وانكساراتها، وعلوّ أسوارها وتقوّض هذه الأسوار، أحلام الناس المجاورين لها وآلامهم، وسيرة المدينة، بتقلّباتها كافّة: السياسية، والاجتماعية والاقتصادية.

ولئن كان ما يفصل بين عمل المؤرّخ الذي يقصّ أفعالاً وأقوالاً وعمل الروائي الذي يسرد هو "الخيال"، فإنّ هذا الأخير يتجلّى في الرواية عبر اللغة، التي تبدو بحقّ، وبتعبير عبد الملك مرتاض، "سيّدة المكوّنات السردية"(6)، والتي لا تكتفي بتحرير الوثيقة التاريخية المتدافعة من خصائصها الوثائقية لتمنحها خصائص إبداعية/ روائية فحسب، بل تتجاوز ذلك وبكفاءة واضحة، إلى تحقيقها الشاغل الأول لأيّ عمل روائي، أي شاغل "صناعة تاريخ تخييلي"(7)، يكتفي بنفسه ليبدو فنّاً خالصاً، وليس تأريخاً.

* * *

1-شعرية العنوان / العناوين:

*يتصدّر الغلافَ الأول لرواية "**الأسوار**" عنوانان: رئيسي، هو "الأسوار"، وفرعي هو "**رواية تاريخية**". ويتضمّن متنها الحكائي فصلان يحمل كلٌّ منهما عنواناً: "**فصل من هذه الأيام بينما كانت القلعة مستغربة**"، و"**فصل لأيام سيف الدولة بينما كانت القلعة أكثر استغراباً**". يمتدّ الأول على قسمين معنونين أيضاً: "الترّبع الأول"، و"الترّبع الثاني"، ويصوغه صوتان: "**الأب**"، و"**الابنة**"، ويتشكّل الثاني من عنوان وحيد، هو "أول الحكاية"، ويصوغه صوت واحد أيضاً، هو صوت منتج الحكاية، أو الذي أعاد إنتاجها على نحوٍ أدقّ، أي: الأب.*

وبتتّبع عناوين المنجَز الإبداعي للروائي بعامّة، القصصي والمسرحي والروائي، يخلص المرء إلى أنّ العنوان الرئيسي يشكّل إضافة إلى ذلك المنجّز على مستويين: مستوى تحرّر هذا العنوان من ذلك النفوذ المهيمن لعلاقة المضايفة التي طبعت مجمل تلك العناوين من جهة ("شجرة الكلام"، "جبل الهتافات الحزين"، "ليلة المغول"، "أوهام حارس الغابة". "ملحمة الأيام الفلسطينية"، "مغامرة الرأس المقطوع"، "أنشودة الخوذة"، "موت الحكواتي"..)، ومستوى اقتصاره، أول مرّة، على مفردة واحدة من جهة ثانية.

*وعلى الرغم من فعالية السلب التي يمارسها العنوان الفرعي، "**رواية تاريخية**"، للمعطى المجازي/ الاستعاري المميّز لعناوين الأعمال الإبداعية عادةً، والتي تجعل من سابقه عنواناً مباشراً يحيل إلى محتوى النصّ، أو طبيعة خطابه، فإنّ العنوان الرئيسي، "الأسوار"، يتجاوز كونه مفتاحاً تأويلياً للنصّ إلى كونه علامة ما فوق إشارية، تبدو منبثقة من النصّ نفسه، وشديدة الاتّصال بما هو كنائي فيه. فـ" الأسوار" تتجاوز زمن المحكي الروائي، زمنَ سيف الدولة، إلى زمن إنتاج هذا المحكي، زمن سارد الحكاية/ الأب، وعلى نحو يمكن عدّه، مستعاراً من فنون البديع، "**مشاكلة**" بين هذين الزمنين. إذ كما تبدو "الأسوار"، بدلالتيها المادّية والمعنوية، قَدَرَ سارد الحكاية أيضاً، الذي ما إن عبّر لمدير المتحف عن قلقه من الفناء الذي يتهدّد "ربّة الينبوع" بسبب لجمها عن "**الهواء والشمس والضوء**"، حتى طلب هذا المدير إليه "**بوصفه مديراً عاماً للتاريخ والقلاع والأسوار والوحدة الموحشة التي تصيب الحجارة والتنهدات التي تطلقها قاعات العروش الخاوية.. أن يتوقف عن إتمام حكايته**"(56)، فأصيب بالشلل، كما أصيب به سيف الدولة في آخر أيامه، ومات بعد ثلاثة أيام.*

*وما يمنح هذا العنوان علامته ما فوق الإشارية تلك لا يتحدّد بهذه السمة وحدها، أي بالمكانة التي يحوزها في خطاب الرواية، بل يتجاوزها إلى ذلك التواتر الظاهر لمفردة "الأسوار" نفسها داخل حركة السرد أيضاً، التي تتردّد، بلفظها، أو باشتقاقاتها اللغوية المختلفة، في كلّ صفحة من صفحات الرواية أحياناً، ولأكثر من مرّة في الصفحة الواحدة أحياناً ثانية، وإلى حد تكاد تبدو معه مكوّناً أساسياً من مكوّنات الجملة السردية. كما في قول سيف الدولة لأهل حلب حين أتاهم خبر إعداد الروم بقيادة "نكفور فوكاس" لغزو المدينة: "-أنا لم أخلق لأشنّ حرباً من وراء **الأسوار**. لقد عاصرت ألف حرب، ونقبتُ ألف **سور**، وهشّمت وبنيتُ مئة قلعة، لكنني لا أقدر أن أكون خلف السور في أية حرب. المدينة **المسوّرة** مثل قفص، وأنا لا أقدر أن أحرّر مدينة وأنا داخل **أسوارها**. المدينة المحاصرة مأسورة بنفسها و**أسوارها** وخوفها قبل أن تكون مأسورة بالفاتحين.."(197).*

*وعلى الرغم من تعدّد مستويات التضاد بين فصلي الرواية، "**فصل من هذه الأيام بينما كانت القلعة مستغربة**"، و"**فصل لأيام سيف الدولة بينما كانت القلعة أكثر استغراباً**"، مستوى الزمن الذي ينتمي إليه المحكي في كلّ منهما، الحاضر في الأول/ "**هذه الأيام**"، والماضي في الثاني/ "**أيام سيف الدولة**"، فمستوى حجم هذا المحكي الذي يجوز، في الثاني، ثلثي الفضاء النصّي من الرواية تقريباً، ثم مستوى التجزيء والتقسيم لذلك المحكي، (الأب، الابنة، الترّبع الأول، الترّبع الثاني، في الأول، و"أول الحكاية" في الثاني)، وأخيراً مستوى الأصوات، الذي يشي بتعدّد البؤر السردية، أو وجهات النظر، (الأب والابنة في الأول، والأب وحده في الثاني). على الرغم من ذلك، فإنّ عنواني هذين الفصلين يبدوان متعاضدين على المستوى الكنائي، الذي يتجلّى عبر مفردتي: القلعة والاستغراب معاً من جهة، وعبر مفردة الاستغراب وحدها من جهة ثانية. فكما يشي حضور هاتين المفردتين، في كليهما، بأنّ ثمة ما يجمع بين "هذه الأيام"، و"أيام سيف الدولة"، يشي التحوّل النحوي لمفردة الاستغراب، أي من كونها خبراً إلى كونها تمييزاً، بأنّ الوقائع والأحداث التي تشهدها القلعة هذه الأيام، والتي تجعلها "**مستغربة**" ليست سوى جزء يسير من الوقائع والأحداث التي شهدتها أيام سيف الدولة، والتي كانت تجعلها "**أكثر استغراباً**"، كما يشي بأنّ ثمّة ما يشبه اللعنة التي حكمت على هذه المدينة، وربّما على الواقع العربي برمّته وفي مراحل مختلفة منه، بأن يظلا في حالٍ دائمة من "الاستغراب"، وإن تفاوتت درجات هذا الأخير، وإن اختلفت العوامل المثيرة له، والمعبّرة عنه.*

وإذا كانت هذه السمات المشار إليها آنفاً تنفي اعتباطية العلامات اللغوية للعناوين الرئيسية في الرواية، فإنّ ثمّة ما ينفي هذه الاعتباطية في العلامات اللغوية للعناوين الفرعية أيضاً. فكما يتضمّن الجزء الأول من العنوانين الفرعيين في الفصل الأول، "**التربّع** الأوّل" و"**التربّع** الثاني"، إشارة إلى طقس الحكاية الشعبية عادة، أي تجمّع جمهور المستمعين حول الحكواتي على شكل مربّع منقوص منه أحد أضلاعه، يتضمّن اقتصار الفصل الثاني على عنوان فرعي وحيد، هو "**أوّل الحكاية**"، انفتاح النصّ على ما يتجاوز نقطة النهاية فيه، كما يتضمّن إيحاءً بأنّ ما سيلي من وقائع وأحداث في هذه الحكاية ليس سوى بداية لتلك الحكاية الطويلة، حكاية الواقع العربي المثخَن بالمرارات، منذ ذلك العصر، أي منذ أن بدأ التفكّك والتذرّر ينخران في الجسد العربي، إلى هذا اليوم الذي ما تزال فصول الحكاية تتتابع فيه منذرةً بالمزيد من التفكّك والتذرّر والمرارات.

* * *

2-العلامات اللغوية للشخصيات:

بمنأى عن الشخصيات التي تنتمي إلى زمن المحكي في الرواية، زمن سيف الدولة، والتي تتّسم علاماتها اللغوية بمطابقتها لمرجعيّاتها التاريخية، فإنّ ما يميّز العلامات اللغوية للشخصيات التي تنتمي إلى زمن إنتاج هذا المحكي، أي:

الراهن، هو ترجّح هذه العلامات بين ثلاثة مستويات: مستوى يتّم فيه، ومعه، اختزال الشخصية إلى صفة فيها فحسب، كما في شخصية الأستاذ الجامعي، ومستوى اعتباطي، لا تحيل العلامة اللغوية معه إلى شيء، كما في: "الدكتور فؤاد، و"عاتكة"، وثالث استعاريّ يتضمّن حمولة دلالية معبّرة عن الشخصية أحياناً، وعن الواقع أحياناً ثانية، كما في: عبد السلام الأنطاكي العادلي، وتودّد الابنة، و"أبو رحمو" الحكواتي.

فالعلامة اللغوية للأب، أي "عبد السلام الأنطاكي العادلي"، تتجاوز كونها اسماً لهذه الشخصية إلى كونها كناية عن علاقتها بالواقع. إذ تُضمر مفردتا "السلام" و"العادلي" فيها طباقاً، بالمعنى البلاغي، بين طبائع الشخصية المهمومة، كما تبدو في الرواية، بالواقع حولها، وهذا الواقع نفسه الذي يبدو خالياً تماماً من السلام، بمعناه النفسي، ومن العدل بمعناه الواقعي. الأمر الذي قد يعزّز القول إنّ الخوف الذي كانت هذه الشخصية تبديه من فناء ربّة الينبوع بسبب لجمها عن "**الهواء والشمس والضوء**" ليس سوى معادل فني لخوفها من هذا الواقع الذي انتهى بها، ليس إلى لجمها عن إتمام حكايتها عن سيف الدولة فحسب، بل إلى الشلل فالموت أيضاً.

والسمة نفسها تتجلّى في العلامة اللغوية لشخصية الابنة، "تودّد، التي تبدو معلّلة جمالياً داخل الرواية على نحو كافٍ، ومعبّر بآن، عن ولع الأب بشخصية "تودّد"، جارية سيف الدولة، بل عن ولعه بتاريخ مدينته حلب. كما تتجلّى في العلامة اللغوية لحكواتي القلعة، "أبو رحمو"، الدّالة، كما هو واضح، على لصوقها بالصيغ الأسلوبية المميّزة لأبناء حلب في هذا المجال.

* * *

3-اللغة في خطاب الأحداث (السرد / الوصف):

تحقّق الجملة السردية في رواية "**الأسوار**" الوظائف الثلاث لعملية التواصل اللغوي كما حدّدها عالم الشعرية الحديثة "رومان جاكوبسون": الوظيفة الانفعالية التي تعني المرسِل/ الروائي، والوظيفة الإشارية أو الشعرية التي تعني الرسالة/ الرواية، والوظيفة الطلبية التي تعني المستقبِل/ القارئ(8). ولعلّ من أهمّ ما يميز هذه الجملة، وفي هذا المجال، هو تجاوزها إدراكَ ما يُقدِّم نفسَه للإدراك، وحفاوتها بالهامش غير المدرَك الذي يرافقها وتتخذه أفقاً لها(9)، أي كفاءتها في إنجاز "نصّ مفتوح"، قابل للتأويل، أو منفتح على التأويل، ومخصّبٍ لآليات التلقّي ولنشاط المخيّلة بآن. فهي لا تكتفي بتحرير نفسها من فضاء الكتابة التاريخية، الضيّق عادةً، بل تطلقها في فضاء الكتابة الإبداعية التي يَضمر فيها ما هو وثائقي ويبرز ما هو أدبيّ. ويمكن أن أمثّل لذلك بالمقبوس التالي، الذي يقدّم تعريفاً بالحدود الجغرافية لحلب في عصر سيف الدولة، والذي تنزاح المادّة المعرفية فيه عن مرجعها الواقعي لتبدو إبداعاً أكثر منها تعريفاً: "**وكانت تحدّ حلب من الجنوب والشرق الإمارات الصغيرة ومؤامرات الضمّ والاستيلاء، في**

وقت كان يحدها فيه من الشمال والغرب الأباطرة والحديد. تعاضدهم وتنهض بهم الإمبراطوريات الشاسعة، بيزنطة، روما، والدول الوليدة المجاورة، وترفرف فوق سيوفهم ومعتقداتهم السماوات المتقاطعة، حيث تتعالى دهشة الأنبياء والمبشّرين"(32).

*وما يؤكّد ذلك هو امتلاء هذه اللغة، وفي مواقع مختلفة من السرد، باستعارات كثيرة من المنجَز الإبداعي العربي، ولاسيّما منجَز المتصوّفة الذي لم يكتفِ باختراق منظومة النثر العربيّ، أو بالتمرّد على مقدّسها الفنّي، أو على أنساقها الجمالية المتواترة، بل تجاوز ذلك إلى تأسيسه لغة إبداع جديدة، كان من أبرز تجلّياتها ما اصطُلح عليه باسم: "الحروفية" التي لا تتبدّى، داخل هذه الرواية، بوصفها إعادة إنتاج لذلك المنجَز، بل بوصفها استعارة منه، تُطلق نفسَها في تضاعيف السرد، وتتماهى به، كما لو أنها مكوّن أساسي من مكوّناته. كما في تأسيس منتج الحكاية لحكايته، أي في قوله: "**والحاء أوّل الحروف في اسم حلب، وله ثلاثة رؤوس بعدد الطامعين بحلب، خليفة بغداد من جهة، وإخشيد مصر من الثانية، وإمبراطورية بيزنطة من الثالثة. والحاء مثل قلعة مبوّزة ترتدي تاجاً من الأسوار وقد اقتُلعَت فروة رأسها فتطاير نسغها إلى الله، ويدت فوهة الجحيم داخل التاج. هو أوّل الحروف، واللام ثانيها، وهي تقف قرب الحاء مثل سور، أما الباء فليس لأحد أن يتنبأ بها مادام سيف الدولة قد دخل في البلبلة ويدأ يتقلّب على فراشه مثل طائر في شرك بسبب حلم أخذه واستولى عليه**"(74).*

*وبمنأى عن التضمينات الشعرية الكثيرة نسبياً، التي يستدعيها الروائي إلى النصّ، فإنّ علاقات التفاعل النصّي، التي تنتجها لغة السرد هنا، لا تتحدّد بمنجَز المتصوّفة، بل تتجاوزها إلى النصّ القرآني أيضاً، الذي غالباً ما تبدو استعارات الروائي منه مطابقةً جمالياً لاستعاراته من المنجَز الصوفي، أي على نحو يشي بانبثاقها من داخل السرد نفسه، وليس بوصفها تضمينات نصّية فيه. كما في ردّ سيف الدولة على "أبي الفتح الكلابي"، أمير حلب، حين وصفَ الأخيرُ "ابنَ ماثل" بأنّه أحسن القضاة وأكثرهم عدلاً وعلماً: "المدن مثل الأسوار لا تنهض إلا بالشدّة.. لقد جئتُ لأرفعَ مملكةً، والممالكُ العظيمة الراسخة، مثلُ جهنّم، **وقودها الناس والحجارة**"(109)، وكما في وصف الروائي لبداية المواجهة بين سيف الدولة ودمستق الروم: "وظلّ الشيخ الساجد على الترس في طرف الأسوار في موقعه لا يريم، وهو يتضرّع إلى الله والحجارة حتى تنخلع من أرباضها وتنقذف إلى جهات الروم مثلَ **أحجار من سجّيل**"(202).*

*وتتّسم لغة السرد بإنتاجها بعض المحسّنات البديعية، وتتّسم هذه المحسّنات نفسها، بما اتّسمت به استعارات الروائي من منجَز المتصوّفة ومن النصّ القرآني، أي بانبثاقها هي الأخرى من داخلِ السرد، وبمعنى خلوّها من التكلّف والافتعال بآن. ومن أمثلة ذلك الجناس الناقص الذي تنتجه مفردتا "القِدْر" و"القَدَر" المتضمَّنتين في قول الروائي وهو يصف النسوة اللواتي كنّ يشرفن على ولادة أمّ سيف الدولة: "ووقفت كلّ واحدة أمام **قِدرها** وهي تتأمّل أفعال **القَدَر**"(38).*

*وإذا سلّم المرء بأطروحة "بارت" الأثيرة، القائلة إنّ المعجم اللغوي والثقافي لأي كاتب هو "معجم مكتوبٌ من قبل دائماً"(10)، فإنّ هذا المعجم في رواية "الأسوار" هو ذلك المكتوب دائماً، ولكنّه المنتَج، في الوقت نفسه، وفق منظومة جمالية تنقل التركيب اللغوي من سياقاته المتواترة لتدخله في سياقات جديدة، يتعانق فيها المادّي بالمعنوي، والمشخّص بالمجرّد، وتتقدّم ظلال الكلمات على الكلمات نفسها، وتتجلّى السمة الاستعارية المميّزة للشعر بوصفها السمة الأكثر بروزاً في هذا المعجم. ويتجلّى ذلك في امتلاء الجملة السردية بالثنائيات الضدّية: ("الزمان والأسوار"، و"الأجساد والأحلام"، و"الحجارة.. واللعنات"، "الفصاحة والصراخ"، "الغيبوبة والدم"، "الأسى والحجارة"..)، حتى لتبدو مكوّنات العالَم التخييلي في الرواية وهي في حال "تأنسن" دائمة، أو في حركة دائمة، تمّحي معها، وعبرها، تلك الحدود الزائفة بين مكونات العالم الخارجي، أي العالَم الخارج نصّي، الذي يتجلّى، داخل الرواية، بوصفه كلاً غير قابل للتجزيء، أو التشطير، أو التمييز بين ما هو واقعيّ وما هو تخييلي. كما في انزياح الابتهالات والأدعية عن مألوفها المتواتر، والذي يجد مثاله الأكمل في تضرّع "الشيخ أبي نمير" حين حاصرت الروم حلب: "**يا الله، أيتها الذات التي لا يحدّها سور، ولا تحجب فتنتها قلعة، ولا يمسك مشيئتها زمان ولا مكان. كيف يمكن إيقاف الحرب، والناس منصرفون إلى أعتى الغرائز، إلى الحديد، ولا شيء في رُوعهم يعصمهم منه سوى شدّة الانصراف إليه. فيا ربّ، بحقّ فتنتك وخصب مقاصدك، وجلال حوادثك، أوقف الحرب كما أوقفت هذه الأسوار. اغمر قلوب الناس بالحبّ كما غمرت هذه الأسوار بالفتنة، فلقد حلّت روح أبديّتك في الحجارة حين تعاليت، وحلّت روح الناس في التراب حين أذنت..**"(172).*

وثمّة ما يمكن عدّه صيغاً أسلوبية أثيرة في هذا المعجم، كصيغة التعجّب التي تتواتر على نحو لافتٍ للنظر، ومعبّر، بآن، عن خصيصة أسلوبية مميَّزة في نثر الكاتب القصصي والروائي بعامّة، والتي من أمثلتها: "يا لها من محاولة"(15).

"**يا لها من فصاحة**(18)، "**يا للدم الغزير**"(24)، "**يا للناس**"(26)، "**يا للحرية**"(136). ثم صيغة الشرط التي غالباً ما تحقّق، في الرواية، مفهوم "الحبكة" بمعناها التقليدي، أي ما يعني سرد الحوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب(11)، كما في المقبوسين التاليين اللذين تفصح فيهما هذه الصيغة عن دوافع سيف الدولة إلى غزو الثغور، وعن العوامل التي ساعدت على ابتكار السفن والطوّافات التي يمكن تفكيكها وتركيبها بسهولة: "**فما دامت حلب مصابة بالوباء وانحباس المطر، تعاضدها في ذلك أنطاكية وباقي الثغور، والناس غير قادرين على دفع غائلة الجوع وليس لديهم ما يدفعونه للضريبة، والمال أصبح قليلاً في خزانة الأمير وبين يدي متصرفيه وأعوانه، إذاً لابدّ من الغزو**"(175). "**ولأن الأرض التي تمّ تحديدها ليكون فيها الغزو ذات أنهار قوية وباردة لا يمكن عبورها بالخيل والسباحة، لذلك وافق الجميع على الاقتراح الجديد الذي لم يسبق لجيش سيف الدولة أن اتخذه، وهو صناعة سفن وطوّافات يمكن تفكيكها وتركيبها.. ليتمكن الجيش المغير من عبور المياه**"(176).

غير أنّ هذه السمات كلّها التي توفّرها لغة السرد لنفسها هنا، والتي تمنح الرواية ما يبدو خاصّاً بها، لا تحرّر خطاب الأحداث من إسار ذلك النفوذ الواضح، والمهيمن، للروائي على مجمل فعّاليات أدائه اللغوي. فعلى الرغم من انتماء كل من الفصلين الأول والثاني إلى مرحلة تاريخية/ جمالية مختلفة، فإنّ القارئ لا يميّز تبايناً أسلوبياً بين هذين الفصلين، كما لا يميّز تفاوتاً بين الأنساق الجمالية التي تضبط إيقاع اللغة في كل منهما. ويتجلّى هذا النفوذ بوضوح تام من خلال ما يبدو تدّخلات من الروائي في خطاب نصّه، أي من خلال إلحاقه بعض الوحدات السردية المكونة لهذا النصّ بما يشبه التعليل لإرادات الشخصيات، واختياراتها، وردود أفعالها، وعلى نحوٍ متّبطٍ لمخيّلة القارئ أحياناً، وموجِّهٍ لها نحو حقول دلالية بعينها أحياناً ثانية. كما في قوله على لسان الأب حين انتدبت أم سيف الدولة لابنها وصيفتين شابتين، ترافقانه وترعيانه وتنظران شؤونه وحاجاته، بالإضافة إلى العبد الخصيّ طاهر: "**فالرجل التام الرجولة، يقدّم للمرأة القسوة والانتصاب، والرجل المنقوص الرجولة مثل طاهر يقدّم للمرأة الانصياع والإصغاء، فتكبر المرأة وصيفةً كانت أم سيّدة وتفوح طبيعتها قرب النوافذ والأسوار**"(48)، وكما فيما بعد وصفه لمشاعر طاهر بالخصاء: "**فالرجال جميعاً، القادة منهم والعبيد، الممتلئون بالفحولة والنازفون من وطأة الخصاء، يخرجون من الطفولة ويدخلون في المراهقة والشباب، دون أن تنتبه إليهم الأرض ولا كتب السير والتاريخ**"(49). وعلى الرغم من ثراء المعجم اللغوي الواضح لدى الروائي، فإنّ هذا المعجم لا يسعفه، أحياناً، على تخليص جملته السردية، وفي هذا المجال، من وطأة الصيغ العامية التي تتردّد بين موقع وآخر من الرواية، منتهكةً جماليات الأداء اللغوي المميَّز أحياناً، ومعبّرةً عن استعجال في الكتابة، أو النشر، أو في كليهما معاً، أحياناً ثانية. كما في "**الرجال الذين يرتدون النظارات**"(14)، و"**في مرّة صارحني..**"(26)، "**وصاحت للعبد الخصي**"(40). ويجهر هذا الاستعجال بنفسه على نحوٍ أوضح من خلال ذلك القلق الأسلوبي الذي ينتاب هذه الجملة، والذي يمكن اختزاله إلى حقلين رئيسيين: تعدية الأفعال، كما في: "يؤاخذه بها"(16)، و"سيفكّر أن يحكيها"(28)، و"**أصرّت أن تذهب**"(35)، "**وقد وصل به الظمأ في آخر اللحظات أن يتخلّى عن جلْده**"(52)، "**وبعد ذلك انتبهت أن صوته**"(53)، و"**تمكّن سيف الدولة وجيشه أن يحوّل المعركة**"(160)، ثم الربط غير الصحيح للضمائر، كما في "عدد **النسوة** الواجمات في **أخبيتهم**" (41)، و"ليس من الغريب على **الكائنات** الأولى **أنهم كانوا يعبدون** الحجارة"(102).

* * *

4-اللغة في خطاب الأقوال (الخطاب الخارجي):

يصوغ خطابَ الأقوال، أو "الخطاب الخارجي" بتعبير "جينيت"، في رواية "الأسوار"، نوعان رئيسيان من الشخصيات: ما ينتمي إلى الفصل الأول من الرواية (الأب "عبد السلام الأنطاكي العادلي"، والابنة "تودد"، والرجل المنغولي، وأستاذ الجامعة، زوج تودد، وعاتكة صديقتها، و"أبو رحمو" الحكواتي، والدكتور فؤاد). وما ينتمي إلى الفصل الثاني (سيف الدولة، وأبوه، وأمه، والخصيّ طاهر، والجارية تودّد، والوصيفتان رابحة وربيعة، وصاحب الخان، ورضوى ابنة القاضي أبي ماثل، والداهية أبو حصين، و..). وهما نوعان متمايزان على أكثر من مستوى: مستوى استقلال كل منهما بالفصل الذي ينتمي إليه من جهة، ومستوى الزمن من جهة ثانية، ومستوى الموقع الذي تشغله كلّ شخصية من المحكي، أو من بناء هذا المحكي، من جهة ثالثة.

ولئن كان ثمّة تجلّيان للراوي في السرود بعامّة: الراوي الذي يكون شخصية خارجة عن نطاق المحكي، والراوي الذي يكون

شخصية موجودة داخل هذا المحكي، *(**الراوي المفارق لمرويّه** Narrateur Hétérodigétique)*، و*(**الراوي المتماهي بمرويّه** Narrateur Homodiégétique)* بتعبير عبد الله ابراهيم، فإنّ الأب/ الراوي، في "الأسوار"، يستجمع لنفسه التجلّيين معاً، فهو شخصية خارجة عن نطاق المحكي في القسم الثاني من الرواية، لكنه شخصية حكائية موجودة في قسمها الأول، بسبب انتماء الرواية إلى ما يصطلح عليه بالحكاية داخل الحكاية، حكاية الأب وحكاية سيف الدولة بآن.

ولعلّ من أهمّ ما يميّز الأداء في هذا الخطاب هو أنّه يبدو منجَز الروائي وليس منجَز الشخصيات، وعلى نحوٍ يكاد يكون مطابقاً للأداء اللغوي في خطاب الأحداث. فعلى الرغم من تمايز المرحلة التاريخية/ الجمالية التي ينتمي إليها كلّ نوع من هذه الشخصيات، فإنّ القارئ لا يميّز تبايناً جمالياً بين منطوق شخصيات النوع الأول ومنطوق شخصيات النوع الثاني من جهة، وبين منطوق الشخصيات داخل كلّ نوع من جهة ثانية. بمعنى أن ثمّة هيمنةً واضحة لصوت الراوي/ الروائي على أصوات الشخصيات، أي لما يسمّيه "واين بوث": "الأنا الثانية للكاتب"، أو "الراوي الممثَّل"، أو "الروائي الضمني"، الذي ينيبه الروائي عنه في سرد حوادث الرواية، ويحلّه في إحدى الشخصيات، التي هي، هنا، سارد الحكاية/ الأب.

ويمكن أن يمثّل المرء لذلك بالمقبوس التالي المجتزأ من الحوار الطويل نسبياً الذي دار بين سيف الدولة وجاريته تودّد والذي يجهز بتلك المطابقة المشار إليها آنفاً: "**-ليس للأحلام التي تصنعها المخيّلات أن يفهمها إلا مَن يخيّل لهم، الحلم الذي يُجزم به ليست له فضائل الأحلام يا مولاي.- حلمي من صنع إرادتي يا تودد، وليس من بنات مخيّلتي، لذلك لا تفهمه إلا إرادة توازيه وعقل يقدر على فتح ما استغلق منه. الأرض واسعة يا تودد والناس كثيرون، لكن الرجال قليل.- الرجال بأحلامهم يا مولاي وليس بإرادتهم، والقويّ فيهم ليس القويّ بالصرعة وإنما الذي يعرف كيف يمسك حلمه ويداريه**"(78).

وتتجلّى هذه الهيمنة في إنطاق الروائي بعض شخصياته بما لا يبدو متسقاً وإمكاناتها المعرفية أو قدراتها السردية، كما في وصف الأب لانطلاقة الخصيّ طاهر إلى معسكر عبد الله بن حمدان، والد سيف الدولة، لإعلامه بخبر ولادة علي ابنه: "**ثمّ رفع العبد الخصيّ طاهر أطراف ثوبه ووضعها في فمه ومرقَ في الهواء مثل الشهاب، وبدأ يحسّ من فرط سرعته بأنه كائن ليس له وزن ولا كثافة، فعندما يُستأصل نوع الكائن وخصائصه وتُنتزع من بين ساقيه مواجد خصيتيه، هل يبقى من طبيعته شيء يدفع الأرض والهواء إلى الإمساك به لإرغامه على احتمال قانون الجاذبية واللهاث؟**"(42).

لقد رأى "باختين" أنّ "على اللغة، كي تصبح صورة فنيّة، أن تصبح كلاماً على شفاه متكلّمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلّم"(12). الأمر الذي لا تنتجه رواية "الأسوار"، كما يبدو، ولا تلتفت إليه، ولا تحيل معه إلى "تنوّع كلامي"، بتعبير "باختين" نفسه، أي إلى "تعدّدية بشرية و(إلى) تعدّدية داخل الوعي الإنساني ذاته"(13).

-تركيب:

تقدّم رواية "الأسوار" أكثر من مثال لـ/ أو شاهد على، ما يسمّيه "لوسيان ديلنباخ": "**التناصّ الداخلي المقيّد**"، أي "التناصّ" المعبّر عن علاقة نصوص الكاتب الواحد بعضها ببعض(14). ومن أبرز هذه الأمثلة/ الشواهد ما يتّصل بجماليات الأداء اللغوي، التي تبدو في هذه الرواية امتداداً لما اتّسم به هذا الأداء في أعمال الكاتب السابقة، الروائية والقصصية. ثمّ ما يتّصل ببعض المفردات التي تشكّل أجزاء من عوالم الروائي التخييلية، كشخصية الدكتور فؤاد، التي تتردّد في هذه الرواية وفي الرواية التالية لها: "لحظة الفراشات"، وكحكاية الرجل المنغولي، المنقولة كما هي عن مجموعته القصصية: "ليلة المغول".

غير أنّه، على الرغم من أنّ هذا "التناصّ المقيّد" يسلب الرواية ما يبدو إضافة إلى منجَز "أبو معتوق" الإبداعي، فإنّه لا ينفي القول، بكثير من الاطمئنان، إنّ "الأسوار" رواية قبل أن تكون "رواية تاريخية".



-الهوامش:

(1)-مواليد: حلب 1950. إجازة في اللغة العربية. عضو اتحاد الكتاب العرب، جمعية القصة والرواية. قاص، وروائي، ومسرحي. فاز بعدة جوائز أدبية. صدر له ستة أعمال روائية: "جبل الهتافات الحزين" 1992، و"شجرة الكلام" 1992، و"الماء والأسماء" 1998، و"الأسوار" 2000، و"لحظة الفراشات" 2000. ومجموعة قصصية: "ليلة المغول" 1997، وتسعة مؤلفات مسرحية: "فوق هذا المستطيل وقع حادث" 1978، و"ثلاث مسرحيات للأطفال" 1979، و"أوهام حارس الغابة ومسرحيات أخرى" 1980، و"ست مسرحيات للأطفال" 1980، و"ملحمة الأيام الفلسطينية"1985، و"مغامرة الرأس المقطوع" 1990، و"أنشودة الخوذة" 1990، و"موت الحكواتي" 1990، و"الحبل والكرسي" 1992.

(2)-أبو معتوق، محمّد. "الأسوار". ط1. دار رياض الريّس، بيروت/ لندن 2000.

(3)-لا يتضمّن هذا التعبير أي حكم قيمة، بقدر ما يتضمّن توصيفاً لهذه التجربة.

(4)-من هذه المصادر: "بغية الطلب في تاريخ حلب" لابن العديم، و"العبر وديوان المبتدأ والخبر" لابن خلدون، و"تجارب الأمم" لمسكويه، و"إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء" لراغب الطبّاخ، و"الأعلاق الخطيرة" لابن شدّاد، و"الكامل في التاريخ" لابن الأثير.

(5)-دوبريه، ريجيس. "نقد العقل السياسي". ط1. ترجمة: عفيف دمشقية. دار الآداب، بيروت 1986. ص(6).

(6)-مرتاض، د. عبد الملك. "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد". ط1. سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998. ص (296).

(7)-وارين، اوستن. ويليك رينيه. "نظرية الأدب". ترجمة: محيي الدين صبحي. مراجعة: د. حسام الخطيب. ط3. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبيروت 1985. ص(225).

(8)-انظر: سلدن، رامان. "النظرية الأدبية المعاصرة". ترجمة: جابر عصفور. ط1. دار الفكر، القاهرة 1991. ص(17).

(9)-انظر: نجمي، حسن. "شعرية الفضاء الروائي، المتخيّل والهوية في الرواية العربية".ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2000. ص(118).

(10)-سلدن، رامان. "النظرية الأدبية المعاصرة". ص(92).

(11)-انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1991. ص(15).

(12)-باختين، ميخائيل. "الكلمة في الرواية". ترجمة: يوسف حلاق. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1988. ص(147).

(13)-درّاج، د. فيصل. "نظرية الرواية والرواية العربية". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1999. ص(147).

(14)-انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النصّ الروائي. النصّ- السياق". ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1989. ص(95).

د. نضال الصالح



قراءات... قراءات... قراءات

بين وحدة الوجود ووحدة الشهود

إن الوصول إلى توضيح شاف لكلام العارفين عن مفهوم "وحدة الوجود" أو "وحدة الشهود" هو من الأمور الصعبة، أو المستحيلة، لأننا باللغة لا نعبر إلا عن بعض ما نحن وما نعرف، وعما اتفقنا عليه للتعبير عن أفكارنا بشكل عام لغوياً. لأن الكلمة تتجرد عند النطق بها عن دقة المعرفة وخصوصيتها ولا تكشف إلا عن العام فيها، لتحل في سمع المتلقي الذي ستساهم خصوصيته في تأويل العبارة وتحويرها حسب فهمه الخاص لها، مما يفقد الحقيقة المشهودة الكثير من معانيها وروحها حينما نحاول أن نكسوها بثوب الحرف لكي ننقلها إلى مستمع لم يشهد هذه الحقيقة ولا يعرف عنها شيئاً. وكمثال. نحن نستطيع أن نصف البحر لمستمع لا يعرفه فنقول إنه يتكون من مساحة واسعة من الماء، وهو جميل ومخيف، ونستطيع حتى أن نعرض صوراً حية للبحر على الشاشة التلفزيونية. ولكن كم ستختلف فكرة المستمع عن فكرة المشاهد من حيث المعرفة والإحساس. والبحر يتيح للمشاهد أن يصفه للمستمع بكل سهولة لأن كل حواس المشاهد تشترك في هذه المشاهدة، ولكن المستمع لا تساهم عنده في معرفة البحر إلا حاسة واحدة هي الأذن التي ستحيل الكلمات إلى العقل لتأويلها. وهذه الصعوبة ستحدث كما نراها في وصف عناصر الطبيعة. فكيف إذا انتقلنا إلى المعرفة المجردة من الصور والمشاهدة، المعرفة الكامنة في قلب الإنسان والتي يحاول اللسان أن ينطق بها. فالكلام كما قال الأخطل:

إن الكـــــلام لفــــــي الفــــؤادِ وإنمــــــا جُعِـــــلَ اللســــــانُ علـــــى الفـــؤاد دلـــــيلاً

(ص155/ج2)

من هنا تأتي صعوبة فهم كلام العارفين خاصة، والعلوم العقلية بشكل عام والتي تفتقر إلى الدليل بالنسبة للسامع، وهي الحواس، الأذن، والعين، والشم، والذوق، واللمس، للتحقق من صحتها، بينما لا يفتقر العارف إلى مثل هذا البرهان. والبرهان يحتاجه كلُ إنسان للوصول إلى اليقين. ولهذا كان للرسل وحُيهم، وهو دليلُهم الحسي لحصول طمأنينة النفس. عن طريق الصورة المجسدة والناطقة، بواسطة المَلَكْ. وكان للعارفين الذين ساروا على نهج الرسل إلهامهم الذي لا يخطئ، وعلمُهم اليقيني المشهود لهم بالعقل والحواس. لأن من طبيعة الإنسان أن يظلَ عقلُه في حالة من القلق والريبة إذا لم تؤد الحواس شهادتها أمام العقل لإصدار حكمه اليقيني. فالإنسان في الواقع هو محكمة، القاضي فيها هو العقل وشهوده هم الحواس ولابد من شاهدين لإصدار الحكم الصحيح كما أقر الشرع. وهذا هو الفرق بين أحكام الفلاسفة ومذاهبهم التي تصدر عن أحكام عقلية، وينقصها الشهود، ولهذا فإنها تخضع للتطور والتبدل والاختلاف، لأنها لا تصل إلى اليقين بسبب افتقارها إلى شهادة الحواس. وبين علوم الرسل والأنبياء والعارفين في كل الأزمان والأديان التي لا يوجد أي اختلاف في جوهرها وحقيقتها وغايتها وإن اختلفت طرق الوصول إليها، لهذا يصيب الفلاسفة ويخطئون لأنهم يفتقرون إلى الدليل الذي عجزوا عن الوصول إليه لحصول العلم اليقيني حين اعتمدوا على عقولهم لوحدها. ولهذا تاه بعضهم وضل. وهذا ما يضعنا أمام مشكلة المعرفة التي يقتضيها الدليل، والمعرفة التي يظنها العقل لفهم ما ورد على لسان العارفين مما أطلق عليه اصطلاحاً وحدة الوجود أو وحدة الشهود. وإن كان هذا الاصطلاح لا يعبر عن الحقيقة. لأن الوحدة إنما تعني الاتحاد، والاتحاد مع من إذا كان لا يوجد غير الله. وإذا كان لا يوجد غير الله فمن هم المخلوقات وأين العابد من المعبود. لهذا لا تعبر الاصطلاحات إلا عن أجزاء من الحقيقة. ولابد لمعرفة حقيقة الوجود والإنسان من اتباع المنهج الذي يوصلنا إلى هذه الحقيقة، وإلا فعلينا أن نسلم بها كما وردت على لسان أهل المعرفة إذا غاب عنا الدليل أو الإدراك. وكمثال على الأخطاء التي يقع فيها الفلاسفة في فهمهم لكلام العارفين سأقدم نموذجين لرجلين من أهم المفكرين العرب هما الدكتور أبو العلا عفيفي الذي حصل على شهادة الدكتوراه بدراسته لكتاب "فصوص الحكم" لمؤلفه الشيخ محيي الدين بن عربي. والدكتور نصر حامد أبو زيد في كتابه "فلسفة التأويل –دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي".

سيعترف د.عفيفي بتواضع يدعو إلى الاحترام بصعوبة قراءة كتاب "فصوص الحكم" قائلاً: "قرأته –أي كتاب الفصوص– مع شرح القاشاني عليه عدة مرات، ولكن الله لم يفتح علي بشيء: فالكتاب عربي مبين، ولكن المعنى الإجمالي لكل جملة، أو لكثير من الجمل، ألغاز وأحاج لا تزداد مع الشرح إلا تعقيداً وإمعاناً في الغموض. وأضاف "هذه أول مرة استعصى علي فهم كتاب باللغة العربية إلى هذا الحد"(1) لهذا

وبناء على نصيحة أستاذه المستشرق الإنكليزي نيكوسون، سيترك الكتاب ليقرأ في كتب ابن عربي الأخرى "فقرأت منها نيفاً وعشرين كتاباً ما بين مطبوع ومخطوط، ومنها الفتوحات المكية. وهنا بدأت تتكشف لي معاني الشيخ ومراميه بعدما أصبحت على

إلف باصطلاحاته وأساليبه"(2). لاشك أن فهم أسلوب الكاتب ومصطلحاته سيساعدان على فهم معانيه، ولكن هل سيتمكن الدارس بمجرد تفهم اللغة والأسلوب من الإحاطة بالمعاني الحقيقية التي قصدها المؤلف، وخاصة عند الخوض في كلام لا تقره إلا بعض العقول. لقد قال ابن عربي عن سبب تأليفه لكتاب الفصوص "إنّي رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في مبشِّرة أُريتُها في العشر الآخر من محرم سنة سبع وعشرين وستمائة بمحروسة دمشق، وبيده صلى الله عليه وسلم كتاب، فقال لي: هذا "كتاب فصوص الحكم" خذه واخرج به إلى الناس ينتفعون به، فقلت: السمع والطاعة لله ولرسوله... فحققت الأمنية وأخلصت النية وجردت القصد والهمة إلى إبراز هذا الكتاب كما حده لي رسول الله صلى الله عليه وسلم من غير زيادة ولا نقصان"(3). فما هو رأي د.عفيفي. سيقول "إن ابن عربي قد كتب كتبه تحت تأثير نوع من الوحي أو الإلهام، فأنزل في سطورها ما أنزل به عليه لا ما قضى به منطق العقل"(4). وسيضيف مصححاً بمنطق العقل "ولكن ابن عربي وإن وُهب بسطة في الفكر والخيال، وعمقاً في الحس الروحي، يعوزه المنهج الفلسفي الدقيق والتحليل العلمي المنظم. فهو من غير شك فيلسوف صاحب مذهب ومؤسس مدرسة، ولكنه فيلسوف آثر أن يهمل منهج العقل الذي هو منهج التحليل والتركيب ويأخذ بمنهج التصوير العاطفي والرمز والإشارة والاعتماد على أساليب الخيال في التعبير"(5). فأي منهج عقلي أهمله ابن عربي؟ أليس هو المنهج الذي يحبذه د.عفيفي، فلماذا ظهر للباحث هذا التقصير. هل لقصور في أبحاث ابن عربي، أم لقصور في فهم د.عفيفي لطبيعة هذه الأبحاث، مما حدا به إلى اتهام ابن عربي بإهماله لمنهج العقل، والحكم على فكره بأنه ينتمي إلى مذهب وحدة الوجود. وهل للعقل مذهب مقرر؟ إن هذا سيقودنا إلى إبداء بعض الملاحظات حول طبيعة العقل وعلاقته بالجسد. فالعقل لا يشرق بنور المعرفة من أول محاولة. وهذا ما حدث مع د.عفيفي حين حاول قراءة كتاب الفصوص. والعقل قد يشغل بحاجات الجسد فلا يظهر منه إلا بحثه الدائب عما يلبي هذه الحاجات. فلا يرتقي عن الحيوان، وقد ينزل عن هذه الدرجة إلى ما هو أدنى بانحطاطه في ابتكار الأساليب التي لا تقدم عليها الحيوانات لإرواء الغرائز. وهذا العقلُ نفسه يستطيع أن يشرق بكل أنوار المعرفة إذا أعطى لكل عضو في الجسم ما يستحقه من العناية، وسعى لاكتشاف المكنون في العقل أزلاً مما أودعه الخالق في الإنسان. من هنا اختلف الإدراك، واختلفت المعرفة، واختلف الحكم. ففي القراءة الأولى كان الكتاب ألغازاً رغم أنه عربيّ مبين. ولكن مع إشراق كمية أكبر من نور العقل "بدأت تتكشف معاني الشيخ ومراميه" إلى الحد الذي فهمه د.عفيفي فرأى أنه "أعظمُ مؤلفات ابن عربي كلها قدراً وأعمقُها غوراً، وأبعدُها أثراً في تشكيل العقيدة الصوفية في عصره وفي الأجيال التي تلته. فقد قرر مذهب وحدة الوجود في صورته النهائية"(6). ولكن أي وحدة وجود، وبأي معرفة توصل الباحث إلى إصدار هذا الحكم على ابن عربي؟.

إن المطلع المتفهم لكتابات ابن عربي خاصة وكل كتابات العارفين عامة لن يجد فيها ما ذهب إليه الفلاسفة من إلصاق مذهب وحدة الوجود بالفكر الصوفي الأصيل، وحتى إذا استخدم بعض العارفين هذا المصطلح لتقريب مفهوم الوجود إلى الأذهان كما في كتاب الشيخ عبد الغني النابلسي "الوجود الحق والخطاب الصدق". فإنهم لم يقصدوا من هذا المصطلح ما فهمه معظم الفلاسفة، والذي فهم منه وحدة الموجد والوجود. والسبب إنما يعود إلى المنهج. فبينما جاءت مذاهب الفلاسفة عن تأمل عقلاني بحت، فإن

فاهيم العارفين وعلومهم جاءت عن إلهام وشهود حين سلكوا على طريق الرسل، فطهروا الجسم، وصفوا النفس، وطلبوا الإمداد من الله، فأشرق نور العقل المكنون، وشهدت الحواس فيض النور الأقدس. ففهمت السر. وعبر كل عارف بلغته عما رآه، فاختلفت العبارات، ولم تختلف المعاني. فترجمت إلى وحدة وجود أو شهود. والحقيقة ستظل للمستمع مثل من سمع عن البحر دون أن يراه، وتظل بحسب السالكين. فمن رآه هادئاً سيقول إنه جميل، ومن رآه هائجاً سيقول إنه مخيف. ومن غاص فيه واستخرج منه اللآلئ سيظل يغوص فيه بحثاً عن الكنوز. ومن لم يسبح في كل دروبه لن يعرفه. فكيف سيعرف البحر من لم يراه. ثم إن مصطلح وحدة الوجود هو مصطلح عام قال به كل الفلاسفة تقريباً بقولهم بصدور الوجود عن حقيقة واحدة روحية أو عقلية أو مادية أو طبيعية، مما يفقد هذا المصطلح معناه الواحد بسبب انتساب فلسفات متناقضة إليه لا يوجد بينها أي رابط سوى القول بأصل واحد للوجود. ومع ذلك فإننا لكي نوضح موقف ابن عربي فإننا سنقدم بعض الملاحظات التي عبر فيها عن فهمه للحقيقة الإلهية وحدود الإدراك الإنساني لها حيث قال "الذي يحفظه الإنسان إنما هو اعتقاده في قلبه فذلك الذي وسعه من ربه. فإن راقبت فاعلم من راقبت فما زلت عنك، ولا عرفت سوى ذاتك. فالحادث لا يتعلق إلا بالمناسب وهو ما عندك منه، وما عندك حادث فما برحت من جنسك، وما عبدت على الحقيقة سوى ما نصبته في نفسك. ولهذا اختلفت المقالات في الله وتغيرت الأحوال. فطائفة تقول هو كذا، وطائفة تقول ما هو كذا بل هو كذا. وطائفة قالت في العلم به -لون الماء لون إنائه- فهذا مؤثَّر بالدليل، مؤثِر فيه عند

صاحب هذا القول في رأي العين. فانظر إلى الحيرة سارية في كل معتقد. فالكامل من عظمت حيرته ودامت حسرته، ولم ينل مقصوده لِما كان معبودُه، وذلك إنه رام تحصيل مالا يمكن تحصيله، وسلك سبيل من لا يعرف سبيله. والأكمل من الكامل من اعتقد فيه كل اعتقاد... فاشهدوه بكل عين إن أردتم إصابة العين. فإنه عام التجلي له في كل صورة وجه، وفي كل عالم حال"(7). فالله هو المشهود الذي لا يشهد لكي يقال إنه متحد في مخلوقاته، ومخلوقاته من صنعه وتجلي اسمه. لهذا لخص الشيخ محيي الدين حدود معرفة الإنسان لله في أدق عبارة. فقال: "لو علمته لم يكن هو، ولو جهلك لم تكن أنت. فبعلمه أوجدك، وبعجزك عبدته"(8). وقد أنكر الشيخ قول كل من يقول بالحلول أو الاتحاد ولهذا قال "إن الله لا يحل في شيء ولا يحل فيه شيء، إذ ليس كمثله شيء وهو السميع البصير"(9). وقال "لا حلول لأن الشيء لا يحل في ذاته، فإن الحلول يعطي ذاتين"(10). وقال أيضاً "أنت أنت وهو هو. فاحذر أن تقول كما يقول العاشق -أنا من أهوى ومن أهوى أنا-... ففرق واعتقد الفرقان تكن من أهل البرهان، لا بل من أهل الكشف والعيان"(11). فإذا كان الوجود في قبضة الله أزلاً والطبيعة لوح الأمر والحدوث والصور، وهو "الأول والآخر والظاهر والباطن"، فأين الاتحاد، وأين المفارقة. وكيف يمكن أن نصف الأمر على ما هو عليه، وما ثم غير الله وأمرُه الساري في كل وجود، كما أراد، ولما أراد؟. إن العبارة تضيق كخفاء العقل وظهور آثاره. فالعقل لا يشهد في ذات العاقل، وإنما تشهد صفاته بالآثار. وهذا بعض وميض الحقيقة الإلهية في الإنسان. وكما قال الرسول صلى الله عليه وسلم "من عرف نفسه عرف ربه" ومعرفة النفس لا يمكن أن تحقق بدون استخراج كل الكنوز التي تحتوي عليها حقيقة الإنسان، كحبة القمح التي تحوي في أعماقها سر السنابل. فأنت البذرة والبذار، والنور المغطى بالظلمة. ومن هنا جاءت أحكام أهل الهوى من أهوائهم، وأصحاب العقول من عقولهم. ونطق الذين وحدوا قوى العقل مع الجسم عما شاهدوا من الآثار. فاختلفت الأقوال باختلاف المناهج. لهذا قرأ د.نصر حامد أبو زيد ابن عربي قراءة تاريخية، كنتاج لظروف عصره التي احتد فيها الصراع بالأندلس بين الدول الإسلامية والمسيحية لهذا قال "من هنا يحق لنا أن نرى فكر ابن عربي في ضوء ظروف عصره، وأن نرى أن حلوله الفلسفية تحمل في باطنها كل جوانب الصراع الذي عاش فيه. وإن حاولت أن تتغلب عليه بقدرك من الوسطية التوفيقية"(12). فابن عربي أصبح من وجهة نظر د.أبو زيد صاحب نظرية دينية سياسية توفيقية تعبر عن عصره. فلو تغيرت الظروف ستتغير أفكار ابن عربي. وهذا يكشف عن مستوى فهم أبو زيد للحقائق المعرفية، التي لا تغيرها الأزمان، وإن تغيرت عنها الأقوال. وهذا هو الفرق بين أحكام أهل المعرفة الصادرة عن شهود محقق، وبين أحكام المفكرين الذين أصابوا وأخطؤوا في دراساتهم باعتمادهم على ما أدركوه بعقولهم المجردة بدون إسعاف من قوى الحواس ليتحقق الشهود المعرفي للوجود. وهذا نموذج لأخطاء وقع فيها دارسون متخصصون للفكر الإشراقي بسبب المنهج المتبع في الدراسة. فكيف بغير المختص الذي سيحاول أن يعالج أخبار النبوة ومعجزاتها بمنطق العقل كما فعل كثير من المفكرين الغربيين، مما أدى لتشويه أسمى ما في الإنسان وهو معرفته للخير الأسمى الذي لا يتحقق إلا بحبه لأخيه الإنسان. فحلت بدلاً من رسالة الحب رسالة المصلحة السماوية أن يصعد على سلم الألوهية، ليشع بنور الله الذي أعطي للإنسان. فأشار القرآن إلى خلق الإنسان في أحسن تقويم، وإلى صنعه باليدين كإشارة للعناية به. وسمت الأناجيل الله أباً والإنسان ابناً إشارة للقرب، وجاء في التوراة عن خلق الله للإنسان "قال -الله- لنصنع الإنسان على صورتنا كمثالنا... فخلق الله الإنسان على صورته على صورة الله خلقه"(13). ولو حاولنا أن نتأمل بعمق حقيقة كل الديانات الكبرى وغايتها سنجد بأنها سعت عن طريق العبادات إلى وضع الإنسان على الطريق الصحيح، لإطلاق قوى الروح من أسر الجسد بغية معرفة الإنسان لنفسه، لأن الله غني عن العالمين. ولكن معرفة عظمة المصنوعات ستدل على الصانع، ولهذا يفنى العارفون بقولهم "الله" كما يفنى ضوء الكواكب عند شروق الشمس. ولهذا يقول من يعيش في ظلمة ليله "أنا". ويقول من أشرقت أنواره "الله" لأنه لا مشهد له سواه.

لو أردنا أن نقرأ بعض الكلمات من رسالة بوذا سنجد:

"التوقف عن ارتكاب الخطايا، التحلي بالفضيلة. تنقية المرء لقلبه -تلكم هي ديانة من حققوا بوذا"(14). كل الأديان بحثت عما يساعد العقل على الإشراق، والروح على الانطلاق، وكل الأديان كانت إرهاصات متنوعة للوصول إلى هذا الهدف، وكان الإسلام هو خاتم هذه الطرق وكمالَها. فقد اكتملت بالإسلام رسالة الروح، وكان الإسلام هو الدين الجامع لكل الطرق. ولا يعرف هذه الحقيقة إلا مدقق. وأن الإيمان سيظل يصطدم بمنطق العقل الذي يرفض المعجزة، ويقبل لغة الحساب، حتى يأتي الدليل لمن يبحث في ظلمة ليله عن الدليل في ذاته، بتعاون النفس مع العقل والخضوع له، وإعطاء كل ذي حق حقه في الجسم وخارج الجسم. وعند ذلك سيشرق العقل بالصفاء والوجود بالنور، وستغدو وحدة الوجود أو وحدة الشهود من

رموز معرفة الحق. وسيقول الكاملون "قل الله وذرهم في خوضهم يلعبون". ولكن الكامل مأمور بمخاطبة الناس بلغة يفهمونها تساعدهم على الوصول إلى الحقيقة، ولهذا كانت العبادات المقررة مثل حروف الأبجدية للوصول إلى المعرفة، وكل عارف ستكون قراءته على قدر ما أتقن من اللغات. وليس من المجدي أن تقول للأعمى انظر إلى الشمس قبل أن تداوي له بصره. ولهذا كانت الشرائع هي الدواء، لتفتيح الأبصار، وشهود الوجود الحق الذي لا تزعزعه الظنون ولا تعصف به الأفكار. وإن فهم ما قصده العارفون من كلامهم عن وحدة الوجود أو الشهود لا يمكن أن يتحقق بدون إشراق النور في قلب الإنسان، لأن العبارات لا تحمل في طياتها إلا بعض الوميض، لا البرهان.

المراجع:

(1)محيي الدين بن عربي -فصوص الحكم والتعليقات عليه- أبو العلا عفيفي- ص21- الطبعة الثانية- دار الكتاب العربي- بيروت.

(2)المرجع السابق -ص47.

(3)المرجع السابق -ص47.

(4)المرجع السابق -ص9.

(5)المرجع السابق -ص10.

(6)المرجع السابق -ص7.

(7)محي الدين بن عربي -الفتوحات الملكية -تحقيق د.عثمان يحيى- ص211/ج2-الهيئة المصرية للكتاب.

(8)المرجع السابق -ص212/ج1.

(9)المرجع السابق -ص2/ج4- دار صادر- بيروت.

(10)الفتوحات -ص71/ج4.

(11)الفتوحات -ص401/ج4.

(12)د.نصر حامد أبو زيد- فلسفة التأويل- ص35- ط1- دار التنوير- بيروت.

(13)العهد القديم -ص70- دار المشرق- بيروت.

(14)آرنست وود- اليوغا، فسلفة الانعتاق والاتحاد- ترجمة ديمتري افييرينوس- ص297- الطبعة الأولى- مطابع ألف باء- الأديب- دمشق.

محمد عرب

قراءات... قراءات... قراءات

تزيفيتان تودورروف

ونقد النقد

يقول نورثروب فراي: «لا يمكن إنتاج الشعر، إلاَّ انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الأدب إلاَّ انطلاقاً من روايات أخرى..». وكتاب تودوروف "نقد النقد" كله مايمكن تسميته، دعوة للقراءة، وحثَّاً عليها.

يشكّل الكتاب في المسائل والقضايا النقدية والثقافية والفكرية، استعراضاً حاذقاً لبعض من أهم رموز الثقافة والنقد في أوروبا

القرن العشرين... وإنَّ غاية تودوروف في هذا الكتاب:

1 . التعرّف إلى الأفكار الأدبية والنقدية في القرن العشرين، وتمييز الأصلح والأصح..

2 . تحليل التيارات الأيديولوجية للقرن العشرين انطلاقاً من ذلك!..

إن موقف تودوروف الخاص... أنَّ الأدب متصل بالوجود الإنساني، وأنه موجّه نحو الحقيقة والأخلاق، ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم يتح لنا جميعاً أن نفهم الحياة بصورة أفضل!

وحول النقد يؤكد تودوروف: إنّ تغيير صورتنا النقدية على هذا النحو ليس ممكناً، إلاَّ إذا جرى تحويل في الوقت نفسه الفكرة المكونة عن الأدب.

إنَّ النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب، إنَّما هو قرينه الضروري، فلا يمكن النص أبداً أن يقول حقيقته الكاملة: "لقد ولد الأدب من تعارضٍ بينه وبين اللغة النفعية التي تجد تبريرها خارج ذاتها..".

بينما الأدب هو عكس ذلك؛ إنه خطاب مكتف بنفسه، لقد صاغ القديس أوغسطين في كتابه المهم: "العقيدة المسيحية"، تعارضاً أساسياً بين الاستعمال والتمتُّع بقوله: "التمتع هو في الحقيقة، تمسك بشيء ما عن حب له بحدّ ذاته، والاستعمال على العكس، هو إحالة الموضوع المستعمل إلى الموضوع المحبوب، هذا، إذا كان الموضوع جديراً بالحب!...

ولهذا التمييز امتداد لاهوتي محض... فقد ساد الاعتقاد فيما مضى لوجود حقيقة مطلقة، ومشتركة... وقد أدَّى هذا الاعتقاد وأيضاً الاعتراف بالتنوع والمساواة بين البشر إلى موضوع "النسبوية" والفردية وأخيراً إلى العدمية!..

فإيديولوجيا النقد: تعني، نظاماً من الأفكار والمعتقدات والقيم المشتركة لأعضاء مجتمعٍ ما..

أي من غير أن يتعارض بالوعي، أو العلم أو الحقيقة!..

وعندما يطرح تزيفيتان تودوروف مشكلة اللغة الشعرية والشكلانية الروسية فإنه يصرّ على التالي:

"إن الشكلانيين الروس استعملوا ظاهرة الألسنية، لغاية عملية صرفة من الاتصال بمعنى ما". "أنَّ تتميّز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها".. لقد قدَّم جاكبسون التعريف التالي: "ليس الشعر شيئاً آخر غير قول ما يهدف إلى التعبير، وإذا كان؟... فإن الفن التشكيلي تشكيلاً لمادة التصورات البصرية ذات القيمة المستقلة، وإن الموسيقى تشكيلاً للمادة الصوتية ذات القيمة المستقلة أيضاً: وإن تصميم الرقص أو فن التعبير الجسدي الموقع تشكيلاً للمادة الحركية ذات القيمة المستقلّة للكلمة المستقلّة!..."..

إن لغة ما بعد العقلي... تسعى لتحقيق غايات خارجها، لتعمّق قيمتها من كونها وسائل لبلوغ هذه الغايات، إن اللغة هنا، قد تجد نفسها في موقع لتبرير خارجها، من أجل نقل الفكر، أو للاتصال بين البشر، إنها وسيلة وليست غاية... إنها إذا استعملناها بشكل علمي قد تغاير غائيتها، بينما اللغة الشعرية، قد نجد تبريرها، أو لتقل قيمتها لتكون في النهاية، لغة شعرية مستقلّة...

فاللغة الشعرية تتميز عن اللغة التراثية بطابعها المحسوس: "أي تركيبها" وهذا ما جعل نقاد اليوم يخوضون بلغتهم النقدية، دون درايةٍ وتبصرٍ، لأن الإحساس يمكن أن يتجلَّى بالمظهر "الملفوظة" وهذا ما يؤكد أن لغة الشعر الدلالية، يمكن أن تكون في بنية الكلمة وتركيبها.

"إنَّ القول بأن الشعر، لغة مستقلّة أو ذاتية، يرجع إلى إعطائه تعريفاً وظيفياً: بما يقوم به أكثر من تعريفه بما هو عليه"

في اللغة النقدية للشعر... تكشف قيمة اللغة، نكتشف الوضوح والعلاقات المتداخلة بين المعنى والصورة، وهذه نقطة مهمة لدى النقاد لا الشعراء، ولأن اللغة النقدية: "أحياناً" ترفض المعنى مع أنها لغة، فلن يكون للاختزال/الاقتصاد أي صوت أو معنى! لأنَّ مغايرة اللغة اليومية يجب أن تتحد بعلاقات التقارب أو التحكيم بين الدال والمدلول، إنها ستظل عندها أي اللغة الشعرية سهلة ميّسرة بفضل علاقات حافزة للارتقاء..

فالأعمال الشعرية جميعها: "ليست ممكنة".. إلاَّ عبر الخطاب الذي يعبّر العمل الفنّي به عن نفسه... أي عن كل اللغة... وهنا تكمن خطورة اللغة الشعرية إذا تم الفصل من جهة الرؤيا، ومن جهة الطابع المطلق؛ فإذا تمَّ ذلك، سيكون للخطاب ذاته، حركته الخاصة المستقلة، وبالتالي زمنه... كما أنه العالم

كلّه!...

إن هذا التّصور للغة الشعرية، ليس التصور الوحيد، وليس هو الأول في تاريخ الإبداع الشعري، إن انبعاث الكلمة... يكمن في الاختلاق الذي يتفق مع الواقع، وهذه مهمة النقد الجّيد والحيادي معاً..

يتساءل تودوروف في كتابه "نقد النقد" عن العلاقة بين الضرورة بوعي وبين الضرورة لغاية... وهل تبقى اللغة التي ترفض المعنى مع ذلك لغة؟..

الجواب: "إن اللغة تظلُّ مستقلة للقيمة الكامنة بها، والتشدّيد عليها هو إقامة جسر لخطابها، هنا، يأتي دور المتلقي، ودور الخطاب، ومن أجل الوصول للغاية المنشودة... يتجه النص من خلال الخطاب، إلى الحدِّ الأقصى نحو الهدف"...

إنَّ تصّور تودوروف للخطاب . هو هذا التصور الوحيد كما مرَّ سابقاً... لأن تجسّيد المجرّد في أشكال حسية يجعلنا "نظل في إطار التقليد الرومانتيكي"، أي ستفقد الصورة الإبداعية قيمتها، وخلق تأثر ممكن بكافة الطرق المؤدية لتشكيل عمل إبداعي، فيه قوىً متعددة لا متباينة لخلود النص...

ولكي يكون الحجر حجراً، وجد ما يسمى الفن، إن غاية الفن، هي إعطاء إحساس بالشيء، كرؤيا، وليس لتعرّف أو تجسيد، لأن نهج الفن هو حصيلة للتعبير، ونهج الشكل الصعب: "الذي يزيد من صعوبة ومدّة الإدراك"، ونحن نعرف جميعاً أن سيرورة الإدراك في الفن قائمة في السيرورة ذاتها، أو كما يقول سارتر: السيرورة ذاتها ينبغي إطالتها... لأن الفنَّ هو طريقة إحساس بصيرورة الشيء ولا يهمّ الفن ما قد صار. وما آل إليه..

إن تودوروف، عاين في "نقد النقد" حالة الاغتراب، دون المساس بالنص فهو يؤكد التغيير في الإبداع، حين تكون المرحلة الإبداعية واقفة في مكانها، فهو يقول: "عندما أنتقل من بلد إلى آخر، فإنني أغير النوع الأدبي"، أي أن هناك مجموعة أعمال غيّبت الاهتمام بالنقد الأدبي، وغيبت وصف الحالة التي ستكون عليها ماهية الأدب. ما يهمّ هنا.. كيف يمكن، أو كيف ينبغي للأدب أن يكون؟.. هنا.. على الكاتب أن يبوح بالمكان، لدوره المهمَّ بأعماله اللاحقة. وعليه أن يراقب الواقع وأن ينقله.. إذ عليه أيضاً أن يخترقه. فدور اللغة والصوت، والسمعة والولاء للنص، يكمن في قوة فتحه على الأفق، وعليهِ أن يتكلم وهو متكلّم، ويعتقد أنه يكتب وهو مكتوب! من هنا يجدر بنا أن لا نلغي الدور الملحمّي الجديد الذي انبثق

من التشكيل والمعمار والكيان، ليكوّن حواراً جيداً خالصاً... لأن الفن أصلاً، لا يتعارض مع الطبيعة ولا الأدب بعامة. مع الخطاب اليوميّ!...

إنَّ الأحلام، تحطّم كل قوانين السببية... أي كل منطق الزمان والمكان، وكل قوانين النقد المنطقي، لأن النقد يضع الصورة الخيالية للنقد، بشكل مختلف، عن الحالة أثناء التفكير العقلاني... النقد، يرتبط دائماً، بالتاريخ، بينما التحليل النقدي يرتبط بالغموض(1).

إن تحليل الخيال الموجود في النص، لا يمكن أن يكون في الفراغ، إنه يلتقي بل ينضّم إلى مؤسسة الوعي، أي القراءات الأولى للنص نقدياً، يجب أن تواجه دراسة مكانها الأول، الموضوع أولاً، وثانياً الخطاب المرسل دون النظر إلى جمالية الشكل... وهذا الكلام، يمثل غواية أكيدة في قراءة النص، دون أن يؤثر على المبدع، أو على اللذة الكامنة داخله..

أمّا ما يريده تودوروف من الحداثة،.. فإنه يؤكد على تمزيق الأسطورة، وإعادة تشكيلها من أجل التناظر، والمفارقة في آن... فهذا الشرط يجب أن يلعب دوره بالتمام والكمال، لأن ذروة النص. هي الاختفاء، هي الدائرة التي تشتعل على ولادة الحداثة وأوجها: فلا يوجد أزمة في النصوص، يوجد مرحلة متلبّسة.. أسميها أزمة القراءة، فلا أحد يعالج النص، أو الموضوع.. لذلك يسقط في المصادفة..

أزمة الحياة. هي أزمة الإبداع ذاته، أزمة المدنية الأوروبية الغربية، السائدة اليوم، فما من مغامرة تحول الشاعر مثلاً إلى مقاتل من أجل الحرية، لقد عبرت النصوص الخالدة عبر التاريخ، عن ذاتية كونية ليست محدّدة، عّبرت عن حشود كثيرة من الانكسارات، حولت الضياع والزحام إلى جريمة مخمورة، لكنها تفهمت دورها في آلية الحياة/التاريخ..

من هنا، استطاع تودوروف. أن يغلق الباب أمام الكبيرة، وينظر بدقة إلى هامش القضايا الصغيرة، فمنها يستطيع النص أن يقدم استعراضاً جيداً لما هو خفي وفعّال. بمعنى ما: لقد تماهت الحداثة والنقد على السواء، بمنطق التعبير وساءت مابين التقدم، والعصيان، لأن النقد الحديث فقد قدرته على النفي. وصار له قدرات غامضة تأرجحت بين السياسة، وبين الحرية القاسية..

إن الصعوبة في النقد، هو الصعوبة في التعبير، صعوبة في وضوح المبادرة القاسية "على النص" إن العصر الحديث. قد حطَّم العلاقة القديمة التي كانت تربط بين الشعر والأسطورة، إنه الآن يربط الشعر بالثورة، بالأفكار، التي دعت إلى نهاية الأسطورة، إذ صارت مركزية في الحداثة، وفي تاريخ النقد الحديث بدءاً بالشعر ونهاية بالتاريخ، الذي ينفي عن النص، صفة الإبداع.(2).

إن التشديد على التنظيم الداخلي للأعمال الإبداعية، تندرج في الإطار التاريخي، أي أن يكون الإطار... هو روح النقد الجديد العام، والتعامل، ومع ذلك "يوجد ملاحظة هامة... أنّ النقد القديم ليس تاريخاً بشكل أساسيّ، لأنّه تجاهل تقريباً التاريخ، خلال فترة زمنية طويلة، فمؤسس التاريخ الأدبي في فرنسا مثلاً، هو الذي خلق عبادة النص..

إن نورثروب فراي في كتابه . تشريح النقد .: "أكدَ على مفهوم الأسطورة، لأنها عبارة عن نماذج أدبية بحتة، لأنها مختلفة عن قواعد الاحتمال، ويؤكد أيضاً على أنَّ الأسطورة،هي محاكاة لأفعالٍ تصمّمها الرغبة"، وما نهاية العالم إلاّ بالارتباط مابين الصدمة وما بين العمل...

ولكي يكتسب النقد معناه، يجب أن يتحدث عن نص فائق الأهمية، إذن، لابدّ من جهدٍ واعٍ، وزمن يستمر؛ إن هذه العلاقة قد تبيَّن الأثر، غير المنقطع في السؤال، لئلا نتراجع بشكل إحصائي إلى الزوال، ففي هذه الحالة، أو هذا المجال، ليس المعيار العددي في النص، وحده كافياً، لأن من إحدى علامات حيوية الشعر، تجدد عادة قراءة الشعراء لشعرهم علناً أمام جمهور كبير"(3)..

فعلى الرغم من المغامرة الإنسانية، بعواطفها وجنونها ولحظات إشراقها ظلّت تكتشف في الأنواع الأدبية، وما زالت، إلاّ أن المتكلمين كانوا يتغيرون، فاختفت بذلك الأسطورة، واختفت أيضاً، كافة التضاريس الجغرافية المأهولة بالخرافات والشياطين، والكائنات غير المرغوب فيها..

إن المؤثرات الشعرية، هي صنف من أصناف الكآبة، أو مبدأ القلق... لأنها تتعلق بحس الشاعر بأسلافه، فالناقد الأدبي لم يعد لديه فسحة كافية ليخسر مقولة فظة "النصّ لا يستحق كلمة واحدة".. إن الناقد في هذه الحالة، يسيء إلى علاقة النقد بالإنجاز، وبتعبير أدق، يمكن للناقد، التعبير عن أي نصّ كما لو أنه يعيش مشكلة هو في غنى عن وضع حلول لها.. وهذه النقطة بالذات، "تنتهي إلى أي شيء، قبل أن نكون أي شيء".(4).

إن تودوروف.. لا يقتنع بالقوة النقدية، التي تخضع للتأمل، ولا يقتنع أيضاً بالبلاغة التي يشوبها التهذيب، لأن العلاقة بين الناقد، وبين أي عمل إبداعي، "يجب أن تكون عدائية تماماً، وهنا يجب أن نعثر على ناقد عدائي، ونصٍّ عدائي بنفس الوقت، وحيث يستجيب النقد إلى ذاته، يظهر الخطر لدى النص، وتظهر القوة الفاعلة لدى الرؤيا فالسوية الأخلاقية في النقد، تكون دائماً وراء الضرورة، أي ضرورة العمل القويّ وهنا خطورة الرؤيا حين تريد إلغاء العلاقة بين وجهة نظر، بالتأكيد ضرورية لفهم العلاقة الكامنة، بين أيّ نصٍّ كما سبق، وبين أقوى الموضوعات. تعبيراً عن قناعة ما، ربما كانت ضرورية للتوازن لأيٍّ كان، "شعر . قصة . موسيقى . مسرح".. فالحياة التي تنعكس فيها الصورة، والرمز، هي حياة خاضعة للنقائض والتوحّد والامتلاك النصّي لشيء من طبيعة من نوع خاص..

.. "الإنسان الذي أقام من ظلّه وثناً "هو تعبير يمكن أن يؤخذ كتعليق معرف. هذا ما أراده وليم بليك من النقد، ومن المعرفة النقدية، ما أراده بليك، هو استمرار الحذر لكي لا نظلم الذات، وتجزئة اتجاهات الخيال المعزول عن وضوح الرؤيا.

"قوة النقد"، تكمن في "قوة الخيال"، إن قوة النقد، تلتقط لحظة الهزيمة المعترف بها نفسها، عندما يدري أن أحدهم، يريد الانتحار!.. هنا تكمن قوة الاعتراف بالنقد وحين لا يكون الناقد منصفاً، فإن الانتحار يلازمه دائماً، لأنه اكتشف مؤخراً أنه لابدّ منه!..

"ماذا أريد من الناقد، ماذا أريد من النقد، ماذا يريد الآخر من الناقد ومن النقد، سؤال في أسئلة، طرحها تودوروف على نفسه، وللإجابة عليها مجتمعة يقول: "إنني لا أعرف سوى القليل عن علاقة الأدب بالنقد، وهذا ما جعلني أنظر إلى الوراء، لأعرف أن العصور الماضية لم تنتج أبداً، سوى النصوص التي أمامي، وها أنا أقرأ فيها، دون أن أعرف أن هناك بعض النصوص الجيّدة في الأمام"..

وفيما يتعلق باتخاذ موقف من عمل ما على المستوى الأخلاقي، فهذا شيء آخر، لأن الأمر يتعلق بقيم بوحي العمل بالثقة، ويمكن أن تشكّل مشروعية غير منتهية، وهذا يعود على النقد بعامة.. علينا أن نجعل نقدنا أكثر وضوحاً، وهذا اتصال إنساني ينخرط في خلق نصوص إنسانية، فيها من الطبيعي... أن نفتح نقاشاً جيداً، عن شعراء جيّدين..

"بإمكاني الآن، يقول تودوروف: أن ألخّص موقفي النقدي.. إذ تخليت عن الأمانة وبالغت بها، لأن هناك علاقة ما.. بين الحرية والخيارات المدعومة بوجهات النظر... الصالحة للتفاهم والاستجابات:

"إن حركة المعرفة الحدسية للغير، والخضوع للمؤلف، لا تكون إلاّ الوجه الأول من النشاط النقدي.. مع أن النشاط النقدي هو ذاته، يتطلب الوجه الآخر المكمل، حيث يضطلع الناقد بصوته الخاص... لأنه أي الناقد يحصر نفسه بصوته الخاص، حين يتجاهل ذلك في صياغات أخرى من الموضوعات المطروحة..

فالمؤلف دائماً، ينتمي إلى زمنه، وإلى موضوعاته الزمنية، فكيف يمكن للناقد أن يفلت من ذلك؟...

هنا، يظهر الاهتمام بالحقيقة على مستوى أرفع، ولن يكون الفكر المؤلف أي إطار للحوار..

وعندما يلتقي الأدب والنقد بعد أن كانا منفصلين لمدة طويلة.. هناك الكثير ممّا يمكن قوله في هذا الموضوع، إذ لا يكون النص في حدود التماسك..

إن الفرضية الكامنة في هذا النوع من التحليل "هي" أن الأدب شكل إيديولوجي، من بين أشكال إيديولوجية أخرى، وكثيرة، فلا يمكن خلط هذه الفرضية، مع تأكيدات أكثر طموحاً واعتدالاً، وإن تأكد ذلك، سيكون التحليل مهما كان نوعه، وشكله تعسفياً، إذ من الصعب جداً تأكيد علاقة، بين إيديولوجيا اجتماعية سبق تكوينها وبين الأدب: "ينبغي هنا اعتبار التجديدات الفلسفية، كما الأدبية.. أي اعتبارها تظاهرات موازية لتغيير أكبر... وهذا تحول واسع، وخطير جداً للحضارة الغربية منذ عصر النهضة. التي استبدلت صورة عالَم القرون الوسطى الموحّد، بصورة أخرى مختلفة جداً عنها في أيامنا هذه"..

في هذه النقطة بالذات، ومن خلالها أيضاً، يتكوّن معنى العمل، كما هو في ذاته... أي قبل أن يكون يكتمل. مستعيناً في ذلك بتحليل مفصّل للنص، وبتحقيق واسع السياقات، وواسع المعرفة!..

يقول اكتافيوباث: إذا كان تعبير مابعد الحديث قناعاً، أكثر مما هو اسم "اسم النص"، ما الذي يمكن قوله عن التعبير الذي يستخدمه النقاد لتوصيف الفن عموماً... أي نقد مابعد الحداثة.. أخصّ هنا.. والكلام لباث.. نقاد الغرب...(5)..

فأمام هجمة النقد الحديث اليوم، وإطلاق الصيحات المتتالية، بموت الشعر مثلاً فهو خيانة، وتواطؤ، إن الشعر لا يلفظ أنفاسه، إنما يعاني من تعب بسيط مع العلم أنّ هذه الظاهرة لم تمنع من ظهور شعراء وفنانين مجيدين، لأنَّ كل جيل يطرح أعلامه، وعدم ظهور حركات شعرية هو انعكاس لتغيّر كبير تعرضت له حقبتنا..

نحن نعرف جميعاً، أنَّ العلم هو أصلاً موقف إزاء الطبيعة، وبما أنه حكماً، واقعة اجتماعية.. فإنه يصبح بدوره نواة أسطورية جديدة، ومتناقضة في الوقت ذاته، وفي النهاية، تجعلنا هذه الأسطورة أن نعتقد.. أنّ أي التزام أو إيديولوجيا محكومة أمامنا بالانقراض... فالأسطورة كما يقول نورثروب فراي: ليست إلاَّ علماً متلعثماً...

السؤال الأخير: من يقرأ الشعر؟! من يقرأ النقد، أين هم الذين يبحثون عن حقيقة الإبداع. أسئلة، بحاجة للاقتناص..



هوامش:

. كل مابين قوسين صغيرين "." من كتاب نقد النقد. تودوروف.

. (1) و(2) مقاطع من كتاب "الثقافة والامبريالية". أدوارد سعيد.

. (3) النقد الأدبي في القرن العشرين. جان ايف تادييه. د. منذر عياشي.

. (4) و(5) الشعر ونهاية القرن: اكتافيو باث. ترجمة: ممدوح عدوان.

عبد النور الهنداوي

متابعات... متابعات... متابعات

الترجمة

ووسائل الإعلام

تشترك الترجمة ووسائل الإعلام في قواسم كثيرة مشتركة. فالترجمة قديمة قدم تقسيم الناس إلى شعوبٍ وقبائل، ومنذ أن أصبحت لكل شعب لغته، وجدت الحاجة الماسة للتفاهم بين هذه الشعوب وكانت الترجمة هي جسر التفاهم بين شعوب الأرض، والإعلام كذلك قديم، وهنا لا أقصد وسائل الإعلام الحديثة من تلفاز وإذاعة وصحف ومجلات، وإنّما أقصد أنّ الشعوب كانت بحاجة لأن تعرف أخبار بعضها البعض، وقام بهذه المهمة رجال قاموا بالمهمة التي يقوم بها في عصرنا الحديث رجال الإعلام، وكان لا بدّ لهؤلاء لكي ينقلوا أخبار الشعوب الأخرى من أن يعرفوا لغاتهم، أو أن يستعينوا بمترجمين لمعرفة أحوال وأخبار الشعوب الأخرى هذه هي النقطة الأولى وهي أن الترجمة قديمة وكذلك الإعلام.

2–أما النقطة الثانية المشتركة فهي أنّ الترجمة لم تكن في يوم من الأيام طريقاً وحيدة الاتجاه، وإنّما كانت تنقل من اللغات الأجنبية إلى اللغة القومية، وبالعكس أيّ كانت تنقل آثار الشعوب الأخرى، وبالوقت ذاته قامت الترجمة بنقل الآثار القومية إلى اللغات الأجنبية وكذلك هي حال الإعلام، فتقوم وسائل الإعلام بنقل المواد الإعلامية من بلدٍ معينٍ إلى بلدٍ آخر وبالعكس. ولذلك يحتاج الإعلام إلى الترجمة فلا يمكن أن يقوم الإعلام بلا ترجمةٍ. وفي الوقت الحاضر تقوم هناك مئات وكالات الأنباء، ولكل وكالةٍ مراسلوها في كثيرٍ من دول العالم، فعلى المراسلين الذين يعملون في دولةٍ أجنبيةٍ معرفة لغة البلد الذي يعملون به، وإلا فكيف سيقومون بالتغطية الإعلامية لأهم ما تجري فيها من أحداث. فيقوم المراسل بمعرفة معلومةٍ معينةٍ وترجمتها إلى لغته الأم ونقلها لشعبه، فإذن يقوم الإعلام على أكتاف الترجمة.

فإذن من الأدوات التي يتسلح بها رجل الإعلام معرفة اللغة الأم معرفةً جيدةً، وكذلك معرفة اللغة الأجنبية، وكذلك يحتاج المترجم إلى معرفة لغتين على الأقل معرفةً جيدةً. ولكي تكون الترجمة ناجحةً، يحتاج المترجم معرفة تاريخ الشعب الذي يترجم آدابه إلى لغته القومية ويحتاج لمعرفة ثقافته ومعرفة الأيديولوجيا التي كان يعتنقها المؤلف المترجم عنه ويجب أن يعرف العلم الذي يترجم عنه. فمثلاً إذاً كان يترجم كتاباً بعلم النفس، يجب أن يعرف علم النفس وبذلك فلقد أصاب المترجم السوري وجيه أسعد عندما اختار كتباً بعلم النفس وترجمها فهو مختص بهذا العلم ومثل هذه الأمور يجب أن تتوفر في الإعلامي الناجح.

*3–**وهناك مواقف متعددة من الترجمة**، فمنهم من يرى أنّ المستشرقين، وهم في أغلب الحالات، يترجمون أدبنا العربي إلى لغاتهم، لأننا لا نقوم بترجمة أدبنا إلى لغات العالم، لا يترجمون أفضل ما لدينا، بل يذهب البعض إلى أنّ الاستشراق غير منفصل عن السياسة. إذن كانت هناك مخاوف من ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية، ومحاذير من ترجمة الآداب الأجنبية إلى لغتنا، فكيف الحال بالنسبة للإعلام، هل كل الإذاعات الأجنبية تحاول دس التفرقة بين صفوف الشعب؟ هل الإعلام الأجنبي نزيه؟ هل هو يريد نقل الحقيقة من أجل الحقيقة فقط؟ وعلى أية حال فالإعلام الحديث يقوم على أكتاف المترجمين. فإعداد النشرات الإخبارية باللغة العربية في إذاعةٍ مثل إذاعة لندن يحتاج إلى مختصين باللغة العربية والذين يجب أن يتقنوا بالوقت ذاته*

اللغة الإنكليزية. ولقد تأسس القسم العربي في إذاعة لندن، في الثالث من كانون الثاني عام 1938، أيّ قبيل بداية الحرب العالمية الثانية ولم يكن الهدف من تأسيس هذا القسم تقديم خدمة إعلامية للعرب وإنّما هدفت بريطانيا إلى امتصاص حدة العداء لجيشها، ولكي تقوم إذاعتها بدعم حركاتها العسكرية في وقتٍ أخذت سحب الحرب تنتشر في الأفق، وعلى الرغم من أنّ نسبة الأمية كانت عالية جداً آنذاك بين العرب، إلا أنّ هذه الإذاعة أيّ إذاعة لندن كانت تلاقي إقبالاً من المستمعين، بسبب الخبرة الإعلامية لدى القائمين على هذه الإذاعة، فهي تبدأ برامجها كأية إذاعةٍ عربيةٍ بآياتٍ من القرآن الكريم، الأمر الذي يوحي للمستمع بأنها إذاعة محايدة، علماً بأنها كانت وما زالت الصوت الأكثر عداءً للعرب وسياستهم على مدى عقود من الزمن، وعلى أية حالٍ لولا الترجمة لما استطاعت إذاعة لندن القيام بدورها بغض النظر عن ماهية هذا الدور، وهو بلا شك دور مؤذٍ.

وكذلك تقوم الإذاعات العربية بالبث باللغات الأجنبية فإذاعة دمشق تبث باللغة الإنكليزية والفرنسية ويوجد فيها قسم للغة الروسّية، تعزز في السنوات الأخيرة بسبب وجود عد كبير من المستوطنين الإسرائيليين الذين قدموا من روسيا، والذين لا يعرفون سوى اللغة الروسية وكذلك قسم للغة الألمانية وتبث إذاعتنا باللغات العبرية والتركية والفارسية ويعمل في مديرية الإذاعات الأجنبية بإذاعة دمشق مجموعة من المختصين باللغات الأجنبية.

أما بالنسبة للتلفاز، فهو يعتمد اعتماداً كبيراً إلى بث المسلسلات الأجنبية، وهي تترجم إلى اللغة العربية، ومعظمها مترجم من اللغة الإنكليزية وآخر عن الفرنسية، وبث التلفزيون العربي السوري مجموعة من الأفلام الروسية، وتم الترجمة بوساطة الكتابة على الشاشة وأحياناً تبث أفلام ومسلسلات ناطقة باللغة العربيّة، وهذا النوع من الترجمة يحتاج إلى جهد أكبر أي الدوبلاج.

وما دمنا نتحدث عن التلفاز، فلقد تميز التلفاز سابقاً عن الإذاعة بأنّ المشاهد العربي، لم يستطع سابقاً مشاهدة إلا ما يبثه التلفاز العربي السوري، أو ما تبثه محطات التلفزيون العربية المجاورة مثل الأردن في محافظتي درعا والسويداء، إلخ.. وكان المستمع العربي يستطيع الاستماع إلى الراديو من إذاعاتٍ بعيدةٍ، أمّا في الوقت الوقت، فلقد اخترق التلفزيون الحدود والرقابة وأصبح المشاهد العربي عن طريق الأطباق أو ما يسمى بالسيتيلايت أو الدش يشاهد عشرات المحطات التلفزيونية البعيدة، ولا يخضع لأية رقابةٍ سوى رقابة الأخلاق والذوق والحفاظ على الأسرة. وهذه الظاهرة أصبحت عالميةً في وقتنا الحاضر، ففي دول العالم كلّها تقريباً أصبح المواطن يستطيع مشاهدة البرامج الأجنبية، فقلما تجد بناءً في سورية أو مصر أو أية دولةٍ أخرى إلا وعلى سطحه أكثر من طبق. إذن التلفزيون اخترق الحدود، ولا تستطيع الدولة حماية مواطنيها من إعلام الدول الأخرى. وأصبحت الوقاية من هذه الظاهرة وقايةً ذاتيةً. وبما أنّنا نتحدث عن الترجمة فما كان للإعلام القدرة على التغلغل إلى كلّ بيتٍ، لولا معرفة المواطنين للغات الأجنبية، أو معرفة محطات البث للغة المواطنين الذين تتوجه إليهم ببرامجها. فإذن الإعلام مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالترجمة في ماضيه وفي حاضره، وفي مستقبله. والإعلام سلاح ذو حدين، وكذلك الترجمة. يمكن أن يوجه الإعلام للمصلحة العامة ويمكن أن يلحق الضرر بها، فلا نتوقع من الإعلام الإسرائيلي أو إعلام الدول التي تساندها إلا الضرر، وكذلك الترجمة يمكن أن نترجم الأشياء التي تفيد المواطن والوطن، ويمكن أن نترجم الأعمال التي تفسد الذوق والأخلاق. فليس كلّ ما يصدر عن الآخر جيداً، وما هو جيد له، ليس بالضرورة جيد لنا. فلا بدّ من الاختيار الموفق. إنّ للترجمة والإعلام دوراً كبيراً في تكوين صورة الإنسان العربي لدى الآخرين، وهذه النقطة هامة في الأزمنة كلّها، ولكنها تكتسب أهميةً خاصةً في يومنا الحاضر لأننا نخوض معارك ضاريةً ضد عدوٍ شرسٍ، وأقصد العدو الصهيوني الذي يحاول تشويه صورة الإنسان العربي في ذهن الآخرين، فلا بدّ من تصحيح هذه الصورة، ونقل الصورة الصحيحة عن الإنسان العربي وهذه مهمة أساسية تقع على عاتق الإعلام العربي، وهو بدوره عاجز عن القيام بهذه المهمة بدون مؤازرة الترجمة، فيقع على عاتق الإعلام العربي مهمة إصدار الصحف باللغات الحيّة وتقوم محطات التلفزيون في الدول العربية بالدعاية لصالح قضيتنا العادلة، ولكن الإعلام العربي ما زال قاصراً عن مجابهة الإعلام الغربي الذي تسيطر عليه وتموله في أغلب الحالات دوائر صهيونية، وفي حين تجمد عائدات النفط العربي في البنوك الأجنبية، ولا تقوم بالدور اللازم. وإنّ ما يترجم من أدبنا ليس دائماً الأكثر نفعاً لشعبنا. والسؤال المطروح هل استطاعت عائدات النفط تمويل بعض شبكات التلفزيون الأجنبية. ولماذا لا تقوم بذلك؟ لماذا لا نعقد مؤتمرات في بلادنا للمستشرقين الذين يقومون بترجمة أدبنا؟ لماذا لا نقيم الصلات معهم لكي يعملوا لصالحنا وليس لصالح غيرنا. المثقف هو خبير، إذا كان أجنبياً يمكن أن يقع تحت تأثير الدعاية الصهيونية ويمكن أن يتأثر بوسائل الإعلام العربية، ولكن إذا كانت وسائل الإعلام العربية غير موجودة

في الغرب فمن الطبيعي أن يقع المواطن الغربي تحت تأثير الإعلام الموجود وهو في هذه الحالة إعلام معادٍ.

السفارات العربية: وكنا نتوقع أن تقوم السفارات العربية في الدول الأجنبية بدور إعلامي لصالح القضايا العربية إلا أنها عاجزة عن القيام بالدور المطلوب لأسباب ذاتية ولأسباب موضوعية، فمن بين الأسباب الموضوعية أنّ قسماً كبيراً من الدبلوماسيين العرب لا يتقنون لغة البلد الذي يعملون فيه فعلى سبيل المثال لا يعرف أعضاء السلك الدبلوماسي في سفارة سوريا بموسكو، اللغة الروسية، باستثناء

السفير السابق، ولأول مرة يعين سفير يتقن اللغة الروسية، في حين أن معظم الدبلوماسيين الروس في دمشق هم من خريجي أقسام اللغة العربية في روسيا. وهناك أسباب أخرى.

الميزان الثقافي والإعلامي: وأود أن أتحدث عن الميزان الثقافي الإعلامي، فكما هناك ميزان تجاري، وهو التوازن بين كمية ما نستورد وكمية ما نصدر، فنحن نستورد الدواء والأجهزة الطبية والسيّارة والطائرة وتقريباً نستورد كل ما هو مصنع، وبذلك سيبقى ميزاننا التجاري خاسر إلى أن نتجاوز المرحلة الحضارية التي نمر بها. أمّا بالنسبة للميزان الثقافي، فبلادنا كما هي سوق لترويج البضائع المستوردة هي أيضاً سوق لترويج الأيديولوجيات المستوردة أيضاً فنحن نترجم للكتاب الغربيين أكثر بكثيرٍ مما هم يترجمون آثارنا وستبقى الحال كذلك إلى أن نسبق الآخر. وهذه ليست حال سوريا فقط وإنّما هي حال بلدان آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. فما ينطبق علينا ينطبق على الدول التي تمر بالمرحلة العلمية التي نمر بها. والميزان الإعلامي خاسر أيضاً، لأننا نقع تحت تأثير وسائل الإعلام الغربية أكثر مما هم يتأثرون بوسائل إعلامنا. فمن في موسكو مثلاً يقرأ صحيفة العروبة التي تصدر في حمص أو يقرأ نقادنا وأدباءنا؟ في حين نحن نقرأ صحفهم وأدبهم ونقدهم مع أنهم يقرؤون أكثر مما نقرأ، ولكنني أتحدث بوجهٍ عامٍ فالدليل على أنهم يقرؤن أنّ روايةٍ صخرة الجولان لرئيس الاتحاد الدكتور علي عقلة عرسان ترجمت إلى الروسية وصدرت بستين ألف نسخة ونفذت خلال فترة قصيرة. ولا أجد في هذه الظاهرة تناقضاً مع ما قلته سابقاً فبوجه عامٍ ميزاننا الثقافي خاسر.

الجالية العربية وشؤون الترجمة والإعلام: الجاليات العربية متواجدة في كلّ دول العالم وبأعدادٍ كبيرةٍ، منهم الفقير ومنهم الغني، ومنهم المتعلم ومنهم الجاهل، والمواطن العربي ينتظر من جالياته دوراً أكبر في الإعلام والترجمة، فالجالية هي سفارة غير رسمية، وهي تحمل بين جوانحها هموم الوطن، الذي يرحل معها في أعماق قلبها، ولقد استطاعت جاليتنا في مدينة النيويورك تأسيس الرابطة القلمية ما بين عامي 1920–1931. وكان جبران خليل جبران عميد الرابطة ومخائيل نعيمة سيكرتيرها، ونشرت الرابطة بعض مؤلفاتها في مدينة النيويورك، ولكن بوجهٍ عامٍ لا تقوم الجاليات العربية في الدول الأجنبية بدورٍ كبيرٍ في مجال الترجمة والإعلام. فلا نعرف أصحاب دور نشر يقيمون في الغرب من أصلٍ عربيّ، ولا صحافة عربية للعرب، إلا القليل. كما أنّ العرب في الغرب لا يقومون بترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية، كما لا يقومون بترجمة الآداب الأجنبية إلى اللغة العربية.

السياحة والإعلام والترجمة: بلادنا غنية بأشياء كثيرةٍ، ومن بينها الآثار، ولذلك فهي محط أنظار السياح، ويتعامل معهم المترجمون ولكن لماذا لا نحاول استغلال وجود الوفود السياحية للتأثير عليهم. فإذا كانت مصر توجه مواطنيها بعدم السفر إلى إسرائيل خوفاً من وقوع المواطن العربي في مصر تحت تأثير الإعلام الإسرائيلي أثناء رحلته إلى إسرائيل؟ فلماذا نحن لا نؤثر بالآخر عندما يأتي إلينا؟ فالغزو الثقافي والإعلامي الذي كثر الحديث عنه في الفترة الأخيرة قائم منذ وجدت ثقافات متباينة، وثقافتنا لا تستطيع أن تغزو الآخر ما دامت في موقع أضعف، ولكنها تستطيع أن تجابه الآخر، فكما قال الزعيم الهندي المهاتما غاندي: "أفتح نوافذي لكل التيارات، ولكنني لا أسمح لواحد منها أن يقتلني من جذوري "وهذه المقولة تنطبق على ظروف الهند وتنطبق على الواقع العربي. فالمواطن الغربي يأتي إلينا كسائح فعلينا أن نستغل هذه الفرصة. لأننا حتى هذه الساعة ننظر إلى السياحة كمصدر من مصادر العملة الصعبة، وهذا لا بأس به، ولكنها فرصة أيضاً لتحسين صورة الإنسان العربي لدى الآخر. وصحيح أنّ لدى الآخر تصوراً سلفياً

أو مسبقاً عن أوضاعنا، إلا أنّ ما يراه في الوطن، هو الذي سيرسخ في ذهنه. وأود أن أشير هنا إلى مقولة للدكتور حسام الخطيب إن الأفكار المنتشرة في العالم تصدر عن إحدى العواصم الخمس التالية واشنطن لندن باريس موسكو طوكيو. وبهذه المناسبة ماذا ينقص العرب لكي تكون لهم عاصمة بين هذه العواصم الإعلامية في العالم؟ هل ينقصهم المال؟

وبذلك تقوم الترجمة والإعلام بدورٍ كبيرٍ في كل مجالات الحياة، ولا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، وتعتمدان على الإنسان المثقف الواعي وهو الذي يرسل، ولهما ثلاثة عناصر أساسية المرسل منه، وسائط الإرسال، المرسل إليه، ولكل عنصر

من هذه العناصر صفاته فالمرسل قد يكون صديقاً أو عدواً ووسائط الإرسال القديمة والحديثة كثيرة يأتي في عصرنا التلفاز في مقدمتها، والمرسل إليه قد يكون طفلاً أو شاباً وقد يكون مثقفاً أو جاهلاً، وعندما ينقل مترجم معين عملاً أو خبراً، يضع نصب عينه لمن ينقل هذا الخبر أو العمل وما هي الوسيلة التي ستنقله. وهناك نقطة لا بدّ من ذكرها، وهي أنّ الآخر في رأينا هو الغرب ولكن ألا يوجد غير العرب والغرب في العالم؟ ماذا نترجم عن الأدب الصيني أو الفيتنامي أو الهندي أو الياباني؟ تقريباً لا نترجم إلا القليل. لماذا هل لأنّ أعداد الصينيين والهنود قليلة؟ هي كثيرة، يكاد يكون ثلث سكان الكرة الأرضية من الهند والصين. وأنا واحد ممن لا يعرفون إلا القليل عن هذين الأدبين، ولا أتأثر بإعلامهم، ولا أعتقد أنهم يعرفون الكثير عن العرب وأدبهم. فلماذا لا نتوجه بترجمتنا وأدبنا وإعلامنا نحوهم؟

الإعلام والترجمة مرتبطان بالأوضاع السياسية ولكن للإعلام علاقة بالسياسة أوثق من علاقة الترجمة بهم. ونرى بأنّ السياسة الأمريكية تطبق معايير مختلفة. فما يحق لإسرائيل القيام به، لا يحق للعرب، وما يحق لتركيا أن تقوم به على أراضي العراق، لا يحق للعراق نفسه القيام به ويبرز الإعلام الغربي سياسة بلاده. فهو مزدوج المعايير. ولكن هل ازدواجية المعايير صفة من صفات الإنسان؟ بوجه عام وأود أن أشير إلى أنّ بعض الدول الغربية تحتفظ بإعلاميين ومترجمين عرب للعمل لديها، وتدفع لهم رواتب مغرية، والإعلام العربي كتب عن هذه النقطة كثيراً. إلا أنه لم يقدم ولا يستطيع تقديم الحلول المناسبة لأن الحل ليس بأيدينا. فبعض المترجمين والإعلاميين هاجر وعمل في الخارج، لأنه أصلاً لم يجد عملاً دائماً في بلده، وفي حال حصوله على وظيفةٍ فالراتب قليل. وأعرف إعلاميين ومترجمين أكفاء لم تتح لهم فرصة الهجرة وبالوقت ذاته لم يحصلوا على فرصة عمل دائمة في بلدهم، فهم يبحثون عن رغيف الخبز، وأستطيع أن أذكر اسماً أو أكثر، ومنهم أعضاء في الاتحاد، منهم عمل سابقاً مثلاً في قسم وكالة نوفوستي بدمشق، واستغنت عنهم الوكالة بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وهم يبحثون ليل نهار عن أيّ عمل كان، فكيف نلوم مثل هذا الإنسان إذا قدمت له فرصة عمل في الخارج ووافق على قبولها؟ فهو يتمناها.

<u>المستوى التقني للإعلام والترجمة</u>: بدأ البث التلفزيوني في سورية في فترة متأخرة نسبياً فلقد سبقتنا إليه القاهرة، وأعتقد أن البث بدأ في 23- تموز عام 1960 وكان بالأسود والأبيض وبعد مرور أكثر من 15 عاماً انتقلنا إلى البث الملون، وما زالت برامجنا لا تلقى الإقبال الجماهيري الواسع، فمعظم أفلام الكرتون وهي البرامج المخصصة للأطفال مستوردة لعدم توفر إمكانية إنتاجها محلياً.

وكذلك الصحف السورية معظمها خاسر، فلا تغطي نفقاتها، لأنّ عدد النسخ الذي يباع قليل. وأعتقد أنّ هذا كله يعود لعدم وجود عنصر التشويق بالشكل المطلوب. مجلة "العربي" التي تصدر في الكويت تباع بآلاف النسخ، أمّا جريدة الثورة مع توفر إمكانيات كبيرة، لا تباع بالشكل المطلوب، فلا بد من معرفة الأسباب وتجنبها. أمّا بالنسبة للترجمة، فلقد أخذت تشق طريقها ومن المعروف أن أكثر الكتب رواجاً هي الكتب المترجمة.

<u>الترجمة والمصطلحات الإعلامية</u>: يتحدث الإعلام، وهو علم وفن عن العلوم والفنون كلّها، ويقوم بتغطية أخبارها. ولذلك يحتاج الإعلامي إلى معرفة مصطلحات معظم العلوم والفنون باللغتين المصدر والهدف أو المنبع والمصب وهذه المصطلحات غير ثابتة في كل العلوم وفي كل البلدان. يتحدث الإعلامي في زمن السلام أو الحرب عن الأوضاع العسكرية، وعليه معرفة تسلسل الرتب العسكرية وهو أمر بسيط إلا أنّ هذه الرتب تتغير فتختفي رتب وتظهر أخرى كان لدينا رتبة زعيم، وكنا نقول الزعيم حسني الزعيم والآن لا توجد رتبة زعيم في الجيش العربي السوري، وظهرت رتب أخرى، في الجيش الروسي رتبة جنرال تعني العميد ولكن عندهم جنرال رائد وجنرال ملازم وجنرال عقيد وجنرال جيش وبعد ذلك تأتي رتبة ماريشال وهي أيضاً متعددة. فيجب إيجاد كلمات مكافئة لهذه الرتب لدينا. فإذاً الإعلامي يحتاج لمعرفة الأمور الأولية في كلّ علمٍ، وكذلك المترجم الإعلامي، وللإعلام مصطلحات خاصة به مثل استطلاع الرأي، والرأي العام.

ولكل حدث إعلامي خصوصيته فالمترجم الذي يعمل في مؤتمر صحفي يحتاج إلى سرعة بديهة، ومعرفة مسبقة بما سيقال في المؤتمر. فالمؤتمرات الصحفية التي كانت تجري مع الوفود السوفييتية سابقاً، كان يكثر فيها استعمال مفردات مثل البروليتاريا، والصراع الطبقي والتضامن مع شعوب آسيا وأفريقيا، أما الآن فلم أسمع بالبروليتاريا منذ أكثر من خمس سنوات وبدأ يكثر الحديث في هذه المؤتمرات عن حقوق الإنسان والديمقراطية، أمّا المترجم الذي ينقل خبراً أو مادة من صحيفة أجنبية إلى عربية، فالأمر أسهل لأنه يستطيع الاستعانة بالقاموس أو تأجيل ترجمة مفردة معينة ولو لمدة قصيرة.. والمترجم الذي يقوم بترجمة مسلسل أجنبي يجب أن يستعمل لغة أدبية جميلة، تختلف عن اللغة التي نستعملها في الكيمياء أو الرياضيات، والمترجم الذي

يترجم مسلسلاً للأطفال يجب أن يختار التعابير البسيطة التي يفهمها أطفال بلده.

وبكلمة واحدة موضوع الترجمة ووسائل الإعلام موضوع هام، والكتابة عنه ضرورية والمصادر قليلة، وبصراحة لم أجد مصادر بعنوان "الترجمة والإعلام" يوجد في جامعة دمشق قسم للصحافة، ودبلوم في الترجمة، إلا أن هذا القسم حديث العهد، وخبرته ما زالت قليلة. أما الصحافة والإعلام فيدرسان في أكثر من جامعة في مصر. وبكلمة أخيرة فالإعلام والترجمة مرتبطان بالأوضاع الثقافية والاقتصادية السائدة في البلدان العربية.



المصادر:

1-محمد خير الوادي. من خفايا وأسرار إذاعة لندن. دمشق، دار ابن هانئ.

د.ممدوح أبو الوي.



متابعات... متابعات... متابعات

بحوث

العدد الماضي

ضمّ العدد /367/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر تشرين الثاني عام 2001 البحوث الآتية:

1-الرواية. لـ (توماس نويهاوزر) ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع.

2-روائية الرواية. د. جهاد عطا نعيسه

3-نظرية القراءة، وتلقّي النصّ. د. شرشار عبد القادر.

4-موضوع الثقافة في رواية "ريح الجنوب" عبدلي محمد السعيد.

أولاً: الرواية. لـ (توماس نويهاوزر) ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع:

من اللافت للنظر أن هذا المقال الذي يحمل عنواناً فضفاضاً- هو- (الرواية) قد صدر ضمن كتاب بعنوان "الأشكال الأدبية" من إعداد (أوتوكورش) وتاريخ نشره بالألمانية عام 1991.

وسبب لفت النظر في المقال أنه يتحدث عن بدايات الفن الروائي العالمي بصورة عامة، وفي ألمانيا بصورة خاصة، لذا يمكن تصنيفه ضمن أدبيات "تاريخ الرواية" لأنه لا يتعرّض لخصائص الفن الروائي وسماته من مكانٍ وزمانٍ وأحداثٍ وشخصياتٍ وأساليب سرد، وإنما يتصدّى للتاريخ مبتدئاً بالرواية الخام ROMAN، ولكنه يجزم- وهذا ما يثير الدهشة- بأنه "حتى اليوم الحاضر لم يستطع تحديد تعريفٍ واضحٍ، ولا مفهومٍ للرواية، فلا يوجد رواية، وإنما روايات كثيرة" (حسب معجم المصطلحات المختصة، مادة الرواية).

وهذا الكلام الغريب على الرغم من أنه مترجّم إلا أنه يثير القارئ بعبارة (اليوم الحاضر) مع أن الآداب الأجنبية والنقد الروائي قدّم عشرات الكتب ومئات الدراسات التي عرّفت الرواية وقربت مفهومها إلى الأذهان، ولا بدّ أن يسترجع في ذهنه لأول وهلة، وعلى سبيل المثال ولا الحصر رؤى ناتالي ساروت وآلان روب غريبة ولوسيان غولدمان وسواهم ممن قعّدوا الحدود التي يمكن بل ويجب إقامتها في الرواية وتنظيرات رولان بارت وتوماشفسكي في وظائف الرواية وعالمها السردي..

يبتدئ البحث بالحديث عن الرواية في أواخر القرن الثالث عشر حين كانت مجرّد شكلٍ أدبي "قصة شعرية طويلة بلغة طليقة" ثم ظهر في القرن السابع عشر مؤلف "بيير دانييل هويت" (بحث في أصل الرواية). (باريس 1970) فأوجد بين القراء جدلاً شعرياً لوصف هذا النوع في أوربا الذي غدت فيه الرواية "قصصاً موصوفة ومزيّنة فنياً في كلام مطلق يهدف لتعليم القرّاء وإقناعهم، ثم توالت الكتب التي تدرس هذا الشكل الذي وجد في بداياته "شكلاً أدبياً شعبياً مبتذلاً وغالباً ما كان يتمثّل في القصص الغرامية والمغامرات التي كانت تقرأ بسرور، ولكن الاعتراف بها بوصفها نوعاً شعرياً كان ما يزال مرفوضاً لوقت طويل"

ويعدّ (فيكرام) ظاهرةً استثنائية بعمله (مغامرات سيمبليسيموس) الذي كان موجوداً في تراث رواية (الشطّار) الإسبانية فقد فصّلت الرواية في المسائل الغرامية وحين ظهرت رواية (الباروك) عدّها العلماء مريبةً، لأنها تقود إلى الفجور وهي (سلعة كذبٍ واضحة) و" من يقرأ الروايات فهو يقرأ أكاذيب".

وفي القرن الثامن عشر، خصّ "غوتشيد" الرواية بفصلٍ خاص في فنه الشعري المعياري، لأنها لم تنل شرعيتها، ولم تتحرّر مع أنها خطت أولى خطواتها على طريق التطوّر، ثم على يد "كريستوف مارتين فيلاند" الذي قدم نماذج متقدمة.

ويُعدّ كتاب (تجربة في الرواية) لـ "فريدريش فون بلانكنبيرغ" الأول حول الرواية الألمانية إذ رأى "أنها ستكون في العصر الحديث كما كانت الملاحم بالنسبة إلى الإغريقيين".

وفي رواية الرسائل لَمس القراء الصدق والاستقامة حيث يشعر المواطن المدني أنه مخاطب مباشرة إما ذهنياً أو انفعالياً، وقد طوّرها (غوته) في (آلام الشاب فيرتر) فوصلت على يديه قمة ازدهارها القصير، واعتمدت على (التفكير، وموقف القصّ).

ونشوء الرواية، وتطوّرها بالنسبة إلى "لوكاتش" تعبير التشرد المتجاوز، لأن الفرد في العصر الحديث غير مغلّف بحيث لا يكسر في علاقة عامة للنظام الدنيوي والإلهي.. وقد تكاتف مع (هيغل) الذي عدّ الرواية (ملحمة الطبقة الوسطى).

وظلت رواية (غوته) مؤثرةً فيما أتى بعدها حتى القرن العشرين إلا أن الرومانسيين أولوا الشعر الداخلي عناية مطلقةً وعدّوا الرواية أرفع شكلٍ بوطيقي حيث تتحقق فيها فكرة البوطيقي الرومانسي بشكل أشبه من البوطيقي الشامل التصاعدي.

ثم قدّم (غوته) في رواية (التجاذب الاختياري) عملاً مركباً في شكل صارم دقيق ولغة متجاوزة، وهذا العمل هو الذي وضع في الأدب القصصي معايير جديدة بفضل عمقه الرمزي ومحيطه الخطر، ويمكن أن تلحق هذه الرواية بالرواية الاجتماعية العصرية المميزة للقرن التاسع عشر بسبب تصويرها ظروف العصر، وتراسل الحوادث الغزيرة فيها مع الحالة الاجتماعية العامة.

ويظلّ خط التطوّر يتصاعد في القرن التاسع عشر حسب نظرية (فريدريش شبيلهاغن) على الرغم من أنها ليست المطلب المعياري، فدعت إلى الصلة بالحاضر الذي اتسم بالواقعية ثم يطوّر (توماس مان) في (فن الرواية) في القرن العشرين بعد أن تأثر الروائيون في القرن التاسع عشر برواية (أميل زولا)، وتأثرت أوروبا بأزمات الوعي والتشاؤم من المدينة (الفوضى الواقعية) حيث تدهورت القيم قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، فتدهورت النفوس، وأساءت الظن في تصوير الواقعة المقسمة، فظهرت السخرية التي مثّلت أسلوب القص الذاتي في التغييرات كلها، وحافظت عليه في الروايات المتأخرة على الرغم من يقين الرومانسيين بأن الوعي الفردي لا يمكن أن يظهر فيها، وأن السخرية لا يمكن أن تحقّق وظيفتها التقليدية أيضاً.

ومع ظهور أزمات القرن العشرين استجاب الروائيون من أمثال (هيرمان هيسة) للصدمات الوجودية مع إعراض واضح عن أحداث العصر. والتوجّه إلى أغوار النفس الإنسانية، وقد لعب (كافكا) دوراً بارزاً في روايتيه (المحاكمة – القصر) حيث تنافر أسلوب القص المأثور من الوضوح الخارجي مع مضامين القصّ التي تعبّر عن تفاهة الفرد وإعيائه، وتركه تحت رحمة الواقع غير القابل للنظر بشكل جذري وخطير، أي بشكل متقدّم. إن الإمكانية التي تميّز الرواية هي أن تتخطّى أزمتها من خلال مواصلة التطور المنطقي لوسيلتها القصصية، ومن ثم من خلال ظهورها في عالم مضطرب جديدٍ ذي شكل مكّيف، وذلك بعد

ظهور رواية المقاومة المضادّة للفاشية، والرواية التي لا تهتم بأحداث العصر التي مثّلها (توماس مان) في روايتيه (يوسف وإخوته) (1933-1943).

ويستمر التجديد والتطور بعد الحرب الثانية على أثر انقطاعه في ألمانيا، فاستأنف الشباب من الكتّاب تراث رواية الوعي الحديث متأثرين بوليام فولكنر بعد مارسيل بروست وجيمس جويس في أمريكا، وعلى هذا النحو يصف غونتر غراس، دوبلين بأنه معلمه، ويظهر لدى مارتين فالسير التأثير الكافكاوي.

و"أزمة الرواية" التي هي إحدى أزمات الواقع لم تستمر بعد الحرب الثانية لأنها أصبحت هي نفسها عاملاً مكوناً للرواية، وأثرت في تطوّر النوع إنتاجاً وتجديداً.

أما في الستينيات والسبعينيات، فإن روايات الأفكار والاتجاهات العامة كانت قصيرة العمر، وإنّ سوء الظن في وساطة الواقع لفن الطبقة الوسطى، واستجواب الأدب عن أهميته الاجتماعية عمل في تلك الفترة على ردّ الافتراضات على الاخلاق، وقد آثر روائيون آخرون الوثائق والوقائع فاصطدموا بالفن وضروراته.

أما في الرواية الحديثة فإن الإنسان الحاضر يعاني فيها من وعيه أولاً، ومن الأشياء ثانياً..

بعد هذا العرض السريع لتاريخ الرواية، وتطوّرها، فإن القارئ لا بد أن يقف بعض الأحيان متعثراً بأنماط العبارة المترجمة حرفياً، والتي لم يتصرّف فيها المترجم، فجاءت مرتبكةً كقوله على سبيل المثال "لأنه كان ما زال لا يوجد كيان"، ووجود هذا الكم الهائل المؤلف من (اللام، التي سبقت (إن) الحرف المشبه بالفعل ثم (كان) الناقصة، وبعدها مباشرة أختها (ما زال) أعقبها حرف النفي (لا) قد أوقع العبارة في الاضطراب. ومثل ذلك في توالي (أن) ثلاث مرات في جملة قصيرة واحدة (وأن الوعي بأن الواقع لا يمكن أن يلهم القاص) ولعل ورود فعل (ينشآن) مرسوماً بمدّةٍ من أخطاء القلم السريعة والصحيح أن يرسم الفعل منتهياً بهمزة تتلوها علامة التثنية (ينشأان) على خلاف ما هو معهود في تثنية الأسماء المنتهية بالهمز.

ثانياً: روائية الرواية. د. جهاد عطا نعيسة:

تأتي هذه الدراسة في موضعها المناسب بعد الدراسة السابقة المترجمة عن "الرواية" لتوضّح الأبعاد الأدبية التي افتقدتها بالنقل الحرفي، وهنا يبدو الفرق الشاسع بين النصّ المترجم، والنصّ الموضوع حيث يتجلّى في الأخير نقاء الأسلوب وصفاء الديباجة، وموضوع الفكرة، كما يظهر تمكّن الباحث الثاني من موضوعه الذي يشتغل عليه، وإلمامه بجميع عناصره إذا استطاع في هذه العجالة أن يقدّم صورةً ناصعةً عن روائية الرواية.

تبتدئ الدراسة بسؤال الماهية (الخصائص المركزية للجنس الروائي) وما يرتبط به من زمن الرواية، (الشريط التاريخي الذي ولدت فيه) إذ أنها لم تأت من فراغٍ حضاري وإنساني أو في لحظة مفارقة مقطوعة عن سياقها التاريخي.

وقد ارتبط نشوء الرواية في القرن الثامن عشر في بريطانيا بجملة شروطٍ اجتماعية واقتصاديةٍ وفكريةٍ شكّلت الحاضنة الطبيعية لولادتها، وأبرزها:

1-انتشار التعليم، والإقبال على المكتبات، بصورة خاصة في أوساط النساء في المجتمع المدني مع الانقلاب الرأسمالي، وحلول نمط العلاقات الإقطاعية. مما منح الرواية فرصتها لإطالة السرد.

2-انتشار الطباعة التي تراجعت معها القراءة الجمعية السماعية، وعمّت القراءة الفردية للنصّ مما حدا بالرواية إلى التعبير عن الشخصيات بالبوح والاعتراف والمكاشفة الذاتية، ولم يعد الروائيون يجدون حرجاً في مقاربة ما كان مغفلاً، وامتازت بخاصية استبطان النفس البشرية.

3-تشجيع النشر من قبل المقتدرين على إنجازه في ظل النظام الاقطاعي، فغدا الكتاب سلعةً لحساب التاجر، وتراجع دور الكاتب في الاستجابة لذائقة الناشر حيث حلت الطبقة الوسطى محله فيما بعد، فسادت المغامرة والتجربة وازداد انتشار الرواية التي مالت إلى هذه الطبقة، و"لم يعد على الكاتب خلق عالم سردي خيالي هروبي جميل وممتع، تلوذ به النخبة المتبطلة الراعية للكاتب بممالكه الخيالية، ومثله المطلقة التي تتيح هروباً من سأم الواقع ورتابته".

ثم رعت الرواية مواقع الاستجابة لهموم الواقع ومشكلاته بعد أن تخلت عنه المثل والقيم المجردة، وتزيّت ببلاغةٍ وجمالٍ مختلفين عن الزيّ السابق قوامهما "دقة الدلالة والقدرة على الاتصال".

4-بروز النزعتين الفردية والعلمانية، وقد تميّزت الأولى بالتشخيص المفصّل للشخصيات الروائية وبيئاتها إزاء عمومية شخصيات الأجناس الأدبية السردية السابقة، بينما تميّزت الثانية بإنتاج مسارات منطقية لحبكات السرد، وتجنّب الخوارق والمعجزات التي كانت تتولى توجيه الحبكة، باستثناء حالاتٍ يحتفي فيها السرد بالغريب أو العجيب أو الخارق لتحقيق دلالاتٍ معينةٍ مما يحقق للرواية الصلابة السردية ويبعدها عن السرد الحكائي الذي يندفع في غرائبه بغير حساب.

وجملة هذه الشروط التي تشكل الحاضنة النموذجية للجنس الروائي يمكن عدّها تتويجاً لظاهرتين شديدتي الترابط في ذاك الزمن:

***الأولى:** فرنسية برزت على أفكار "ديكارت" في النصف الأول من القرن السابع عشر مع صدور كتابية (بحث في المنهج – التأملات).*

***والثانية:** بريطانية برزت على فكر "جون لوك" مع صدور كتابه (بحث في الفهم البشري) في الفترة نفسها، وقد عملت الظاهرتان العلميتان على التوجه الفكري المركزي للنصّ الروائي الوليد الشرعي لذاك العصر، فتنامى الحس الفردي، وحلّ محلّ الكليات والموروث الجمعي في فهم الواقع، وهو ما يشكّل قدراً هاماً من الخلفية الثقافية العامة التي أدت إلى نشوء الرواية.*

ثم يأتي الباحث على الخاصية المركزية للرواية التي تأسست على السياق التاريخي في تعبيراته المتعدّدة والتي أظهرت علاقة الرواية بحياة الإنسان وتجاربه وخبراته في واقعه الزماني والمكاني.

لقد نقضت الرواية الموروث، وأكدت الاعتماد على تجارب الفرد وخبراته لكنها في ذاك النقض غدت جنساً أدبياً يفتقد صرامة التقاليد الأدبية في بقية الأجناس من ملحمة ومسرح وشعر.

وفي بحث (الرواية والواقع) تتساءل الدراسة عن الناظم الذي يجمع الأعمال الروائية الشهيرة التي تحرّرت من الموروث والتقاليد، وعما يُميّز رواية من أخرى، ويجيب باختصار: إنها "الكثافة النوعية" أي "لمسة الحقيقة" أو "متانة التمييز" التي تتأسس على علاقة النصّ الروائي المحكمة بالواقع والحياة.

ويفصّل الباحث في فكرة (صلابة التحديد) الذي ينافس فيه الروائي أخاه الفنان في محاولاته لإبراز مظاهر الأشياء، وقد غدا ذلك تقليداً جديداً يبتعد بالرواية عن التقليد القديم وفق "ألبيريس" الذي قال "تقوم الرواية ومأساتها على أن الحقيقة شيء لا يستنفد، وكلما وعى أحد الروائيين أو جيل من الروائيين ذلك اكتشف الروائي عالماً جديداً، ولقد ولدت رواية القرن التاسع عشر حين وعى بلزاك وكتّاب الروايات المسلسلة هذا الاتساع الذي لا حدّ له".

ثم تذكر الدراسة أمثلةً لرواياتٍ متعدّدة الوجوه والألوان والشخصيات والرؤى التي تعكس الواقع وتعتقه، وتنفتح على الأساليب وأنماط الرؤية ومناطقها، وتعدّد مستوياتها التي حرّكت هذا الواقع.

ثم يعقد الباحث مقارنةً طريفةً بين (الرومانس والرواية) يخرج فيها بالتمايزات المحورية الآتية:

1-في الماهية. إذ يعرّف الرواية بأنها "قصص نثري واقعي كامل بذاته، وذو طول معين" يناسب الطبقة المتوسطة وعصرها البريطاني الرأسمالي حيث ازدهر النشر، وداعب الذائقة الطبقية.

أما (الرومانس)- النثري- فهو قصص نثري خيالي ومبالغات شديدة يفتقد مصداقية الواقعية قوامه الأسطورة أو الحب والمغامرة، نشأ في أحضان الإقطاعية وراعي ذائقتها.

2-في بناء الشخصيات. ذات البناء الواقعي المركب المشابه لطبائع البشر وسلوكهم. أما شخصيات "الرومانس" فهي مسطّحة نمطيةٌ أحادية الأبعاد النفسية والجسمية غالباً.

3-في الزمان والمكان الروائيين، وهما متعينان مترابطان مع جملة العناصر الأخرى يحققان الفردية، ويفصّلان في البيئة والنبات والحيوانات الأليفة واحتفت بالأجزاء الدقيقة، في حين لم تهتم (الرومانس) بذلك فالمكان نمطي. غامض بعيد عن التفاصيل. ذو طبيعة هروبية، تبحث عن الإمتاع والتسلية.

4-في اللغة. حيث خرجت الرواية على مظهر التقرير الحقيقي عن التجارب الفعلية لأبناء المجتمع مما استدعى انفصالها عن التقاليد اللغوية السابقة، واتخاذها أسلوباً نثرياً يضفي مصداقيةً تامةً على هذا التقرير بلغةٍ سهلةٍ بعيدةٍ عن الزخرفة والمبالغة.

أما التقليد السابق الذي مثّله "الرومانس" فهو الاهتمام بالمظاهر الجمالية الخارجية للغة.

5-بين ألوية المشهد وألوية القول: إذ عرضت الرواية المشاهد مفصّلةً واضحة مكتفيةً بذاتها، وتنحّى الكاتب جانباً لإفساح المجال لشخصياته بغية إقناع القارئ، مع أن الرواية تعيد خلق المعطى التاريخي داخل النص وتكمل ما خلقته.

أما الرومانس فهو يعلي من شأن القول الوعظي للكاتب وتدخّلاته الشارحة، والمفسرة للأحداث وسلوك الشخصيات.

إن البحث على وجاهته يتمتع بوضوح الهدف، ومزية الكشف التتابعي لكنه اقتصر في شواهده التطبيقية على ذكر عددٍ من (عنوانات) الروايات العالمية من أمثال (البحث عن الزمن المفقود) و(الإخوة كارامازرف) و(خريف البطريرك) و(المسخ) و(صورة دوران غراي) بينما يتلهف القارئ العربي لقراءة تطبيقات نقدية للرواية العربية، والتي لم يذكر منها الكاتب سوى عنوانات (المرفأ البعيد) و(حارة الشحادين) لحنا مينه، و(سمر الليالي) لنبيل سليمان، و(خضراء كالبحار) لهاني الراهب .

كما يلاحظ على الباحث لدى ذكره أسماء الروائيين الأجانب تثبيتها بالعربية تارة، وبالعربية والإنكليزية تارة أخرى، فمن الأول (دوستويفسكي. لورانس داريل. دانييل ديفو. ريتشاردسون)، ومن الثاني (بروست prost) وسواه.

وثمة ملاحظة جديرة بالوقوف عندها تتمثل في شدّة الاهتمام بالرواية، وقلة الاهتمام بالرومانس مما يتعارض مع الدراسة الموثقة التي سبقتها في العدد نفسه في نقطتين:

***الأولى:** أن الرومانس مرحلة أولية للرواية الأوروبية.*

***والثانية:** أن الرومانس لم يكن مجالها الحبّ العذري فحسب كما ورد في هذه الدراسة، وإنما (الغرام) الذي يقود إلى (الفجور) كما بيّنت الدراسة المتقدّمة عليها.*

ومع كل ذلك فإنه لا بدّ من الاعتراف للباحث بجدية البحث، وتقديم صورةٍ واقعيةٍ عن روائية الرواية، أهمّ سماتها الوضوح، ثم النجاة من مطبات الدراسات (الحداثية) التي يطغى فيها التنظير والنقل الحرفي للمصطلحات على السرد، حتى ليخال القارئ العربي أن ما يقرأه ليس سوى صورةٍ مهزوزةٍ لنصّ أجنبيّ مترجمٍ يفقد رونق الأسلوب، ونصاعة العبارة.

ثالثاً: نظرية القراءة وتلقي النص. د. شرشار عبد القادر:

يبتدئ البحث بإضاءةٍ لمصطلحي (النصّ) و(القراءة) ملتزماً بالترجمة الحرفية عن الفرنسية. أما (المفهوم) فإن لعبد القاهر الجرجاني أفكاراً جديدةً بالاهتمام فيه، لكنها لا تتطابق والنظريات الحديثة والمعاصرة: وبصورةٍ خاصة (جمالية التلقّي) لأن الجرجاني يؤكّد في (دلائل الإعجاز) على حضور سلطة المتكلّم، وقصديته باعتباره هو الذي يحدّد معاني كلامه سلفاً.

والاختلاف بين النظرية العربية، وجمالية التلقي يكمن في اعتماد الأخير على النصوص الأدبية البشرية، لذلك تم التمييز بين ما يسمى قصدية الفعل، وما يسمى قصدية التبليغ.. ويفرّق البحث بين القراءة كمصطلحٍ نقدي إجرائي بمنزلة مفتاح للغة الفكرية والمفهومية المعرفية الحالية، وبين العلاقة التحليلية بين القارئ والمقروء، إذ تتعقد القراءة وتتداخل إحالاتها ومرجعياتها، لأن القراءة "فك شيفرة المكتوب أو المنسوخ أو المقروء اللغوية والجمالية والفكرية بوصفها مساراً تناصّياً اجتماعياً مؤلفاً من سياقات أدبية ثقافية وأيديولوجية".

ولدى الحديث عن (وضع المشكل) يجد أن البحث بأدواتٍ منهجيةٍ وتصوراتٍ خارجية عن صيرورة، وتاريخ معرفتنا العربية يتطلب وعياً عميقاً وإدراكاً لأبعاد المسألة لأن الدراسات القديمة انصبّت على مفهوم المؤلف مركز العملية الإبداعية والنقدية، وتحول إلى موجه للقراءة والفهم فترسخت (سلطة المؤلف)

في حين عمد النقاد المعاصرون إلى اعتماد مصطلح التجربة من أمثال (غاستون بلاشير) و(إدغارموران) على صعوبة إيجاد تصوّرٍ ثابتٍ للمنهج فيما يخصّ الأدب، وهذا ما أيّدته نظرية التأويل والهرمينيوطقا.

والقراءة الخلاقة تتجاوز المنصوص عليه، والمنطوق به كما فعل ابن عربي في تعامله مع النص المقدس، وهكذا قرأ (ميشال فوكو) (ديكارت) فكشف الوجه الآخر للعقل الديكارتي.

ويرى (علي حرب) أن هناك نصوصاً لا تتيح إمكان القراءة كالنصوص ذات البعد الواحد، أحادية المعنى، إمبريالية

التصور.

أما مدرسة (كوستانس) فهي من أهمّ المدارس التي أبرزت أهمية القارئ في عملية الاتصال، وتأويل النصّ نظراً لظهور جمالية التلقي على يد (جوبس) و(إيزر) وغيرهما، كأفكار المدرسة الشكلانية التي رأى أصحابها أن النصّ يتجاوز رؤيته كوحدةٍ فكرية، ولذلك عدّ أتباع هذه المدرسة (كوستانس) المؤلف الأدبي ظاهرةً سيميائيةً تشمل:

أ–علاقةً ماديةً لغويةً متعدّدةَ المعنى.. إيحائية..

ب–موضوعاً جمالياً يوضّح مسار العلاقة المادية واللغوية من طرق وعي جمعي لآراء مجموعةٍ اجتماعيةٍ محددّة.

وعلى ذلك تكون القراءة فعلاً جمالياً، حصيلة تأويلاتٍ ودلالاتٍ تندرج في نسق قيمي ومعياري تصوّري اجتماعي، وتأسيساً على ذلك فإن كل جماعةٍ فكريةٍ تنتج:

1–موضوعها الجمالي ورؤيتها التأويلية والتفسيرية للنصّ الأدبي.

2–تربط تفسيراتها وتأويلها للنص بمصالحها الرمزية والمادية.

3–تفرز قراءةً وتصوراتٍ نقديةً وأيديولوجيةً لنصوص أدبيةٍ مغايرةٍ ومختلفة.

ثم تتحدث الدراسة في النهاية عن (القارئ. أفق الانتظار)، فترى باقتضاب أنه محدود بأربعة عوامل.

1–معرفة سابقة لكتابة أو أسلوب كاتب معين.

2–تجربة مع جنس أدبي.

3–ثقافة أدبية وجمالية عامة أو خبرة قرائية.

4–حياة تعسية واجتماعية محكومة بعادات وطقوس واستجابات.

ويتحدث (جوس) عن المسافة أو التفاوت بين كتابة وأسلوب مؤلف معين، وأفق انتظار القارئ حيث تتكوّن مسافةٌ جماليةٌ تبرز من خلالها ردود فعل القارئ تجاه النصّ، حدّدها بثلاث استجابات:

1–الرضا: وهي حالة تطابق الكتابة والموضوع، انتظار القارئ.

2–الخيبة: وتتجسد في عدم تطابق الكتابة شكلاً وموضوعاً مع ما كان ينتظره القارئ.

3–التغيير: وهي الحالة التي يستطيع فيها الكاتب تغيير أفق انتظار القارئ وتحويله من قيمةٍ جماليةٍ إلى غيرها.

رابعاً: موضوع الثقافة في رواية ريح الجنوب. عبدلي محمد العيد:

تختلف هذه الدراسة عن الدراسات الثلاث السابقة إذ أنها ليست دراسةً تنظيريةً، وإنما هي دراسةٌ تطبيقيةٌ يجرّب فيها الكاتب أدواته النقدية على رواية (ريح الجنوب) للروائي الجزائري (عبد الحميد بن هدوقة) مستفيداً من معطيات النقد الحديث الذي يعالج موضوع الثقافة، وهو اللون البارز في الرواية الذي يقوم على عدّة شخصيات تتوزّع إلى مجموعتين متعارضتين تتكوّن كل منهما من ثلاث شخصيات:

المجموعة الأولى: تتكون من العجوز رحمة، ورابح والطالب الشيخ حمودة، والمجموعة الثانية تتكون من نفيسه، والمعلم الطاهر، ومالك رئيس البلدية.

والعجوز رحمة التي قدمت إلى بيت ابن القاضي "في تعثّر تحمل فوق ظهرها قفةً من حلفاء يشدّها إلى صدرها حبل" كانت على موعد مع أم نفيسة للذهاب معها لزيارة المقبرة.

ويُظهر الراوي ضعفها وعجزها الجسمي، وأن زيارتها للمقبرة رمز لنهايتها القريبة "كانت تمشي الهوينا في كللٍ بيّن، رجلاها تتحرّكان في بطءٍ، وتعثّرٍ كأنهما تنتقلان فوق الشوك" وتلحّ الرواية على هذا الضعف إلا أن نفيسة لا تقتنع بذلك.

ثم تصل العجوز إلى المقبرة مع (خيرة) وابنتها (نفيسة) فتجلس إلى قبر زوجها تحاوره حواراً نفسياً، وكأنه ماثلٌ أمامها، منفصلةً في ذلك عن عالمها الواقعي في إشارةٍ إلى عدم قدرتها على الاستزادة من تحمّل أعباء الحياة، وقد انفقت عمرها في صنع أواني الفخار، وفي ذلك ترميز إلى أن موت (رحمة) ليس موتاً جسدياً وروحياً فحسب، ولكنه موتٌ شموليّ وفظيعٌ، لأن في موتها

موتاً للفخار وصناعته، وقد غمرت القبر بأوانيها اليدوية، وحكت لزوجها عن حال القرية، وحالها متجاوزةً بذلك الحدود بين عالم الواقع وعالم الأموات مازجةً بينهما، وبهذا التوحّد بين العالمين يكون الاستعداد النفسي عند رحمة لتقبّل الموت قد اكتمل.

تعمّق الأواني الفخارية الجانب الثقافي في الرواية فهي في تنوعها وتنوع الرسوم المطبوعة عليها تتناسب مع السن ومع الجنس، فما يناسب الأنثى هو غير ما يناسب الذكر، وقد تزّينت بهذه الأواني دار ابن القاضي وبقية دور القرية. الأمر الذي يجعل رحمة حاضرةً في كل دار، فإذا غابت رحمة وغابت الأواني تصدعت الوحدة، وهدّد القرية مصيرٌ مجهولٌ بالموت والانقراض، كما تهدّد رياحُ الجنوب اخضرار الطبيعة، والحياة البيولوجية عامة.

ترهص الرواية بموت العجوز، وتنبه إلى عدم أخذ الآخرين عنها صناعتها التي هي غايةٌ ووسيلةٌ في الوقت نفسه. هي غايةٌ لكونها تلبي حاجة الناس المادية إلى الأواني، وحاجتهم الروحية إلى الاستمتاع بالجمال الفني الذي تجسده هذه الأواني في جوهرها بسبب أن صانعتها فنانةٌ مبدعةٌ.

وهي وسيلةٌ لأن رحمة بسبب كونها (أمية) وتعيش في وسط أمي فقد سجلت بأوانيها بعض الأحداث الهامة التي عرفتها القرية، فتحولت هذه الصناعة إلى ذاكرةٍ لماضي القرية تحفظه من الضياع والاندثار.

قرأت العجوز بعض رموزها الغنية على (رابح) "انظر هذا الرسم هو السنة القاحلة. أرأيت؟ إنها سوق الزرع بلا سنابل، وهذا الشكل هو (ريح التركة) أرأيت هذه الشمس المظلمة التي لها مخالب؟ هي المرض يا بني، وهي الموت الذي خرّب بيوتنا".

وتظهر قدرةُ العجوز في الطب إلى جانب صناعتها الفخارية زمن الثورة الجزائرية، كما تجد في نفسها قدراتٍ كبرى لا تعرف الحدود: "أنا طفلة ظمأى!.. ما كان لدي من ماء صنعت به النجوم" ولدى موت العجوز، اكتفت القرية بالحسرة واستعادة الذكرى، وقد لاحظ الكاتب أن ثقافة العجوز بمختلف أبعادها تتصف بالطابع المحلّي النابع من واقع القرية بماضيه وحاضره، مما يصفها بالأصالة والتجذر والعمق، ورغم ذلك فإن رحمة ما كان يمكنها بمفردها أن تكون الوحدة الثقافية للقرية في جميع مجالاتها وفروعها لذلك ساعدت الشخصيات الأخرى على تجسيد هذه المجالات الثقافية الغائية في الموسيقا والغناء الذي يجسده الراعي رابح الذي وجد عند رحمة ما أضاء الجوانب الهامة التي عمقت إحساسه بالوجود والحياة، عبر الزمن بكل أبعاده، بعد أن كان مقتصراً على الحاضر الذي لا يختلف فيه عن الحيوانات التي كان يرعاها.

وقد توضّح البعد الثاني لدى تجربته الغرامية الفاشلة مع نفيسة إذ قرر بعد أن شتمته، التخلّي عن رعي الماشية والتفكير بمستقبلٍ جديدٍ مغايرٍ منقطعٍ عن عالم الحيوانات.

لقد ارتبطت أنغام ناي رابح بنفيسة، فغدت بمثابة المعجز والمغير لحياته الساكنة. والتركيز على الموسيقا عمل على إيجاد حضور قوي في حياة رابح، لأن دخول هذه النغمة إلى عالم الرواية يستوجب على الكاتب المبدع توفير شرط استدعائها إلى هذا العالم الروائي المتخيل، ولم يكن من العوامل المحقّقة لذلك أحسن من العلاقة الغرامية. لارتباط الموسيقا بعالم العواطف والمشاعر ارتباطاً قوياً، ولكون الموسيقا أحسن معبرٍ عن هذه العاطفة، وأقوى مؤثرٍ فيها كل ما يفيض به قلبه من حنان ووحدة وشوق. أنغاماً صافية عذبة كأشعة القمر".

ويقف عند لفظة (بعيد) بدلالاتيها المتناقضتين. الأصالة والعمق أولاً وطبيعة العلاقة بين نفيسة، وهذه الثقافة في بعدها الموسيقي، وبعدها الحرفي والفني ثانياً، وهي علاقةٌ واهيةٌ إذ تفصل بين الطرفين (نفيسة من جهة، والثقافة من جهة ثانية) مسافة بعيدة، مما يعني أن نفيسة أحد طرفي هذه العلاقة لا تشعر بالانتماء إلى هذه الثقافة إلاّ انتماءً ظرفياً يخضع إلى اللاوعي أكثر من خضوعه للوعي والإدراك المباشر.

ويعود الباحث إلى دراسة العامل الموسيقي في الرواية، وينتهي إلى أن البعدَ الموسيقي فيها جزءٌ من البنية الكلية لثقافة القرية، وليس فقط عنصراً أساسياً يساهم في تجسيد دور رابح في عالم الرواية المتخيّل، نعود فيه إلى المشهد الذي دخلت فيه نغمة الناي لثاني مرة في الرواية، وقد أثّرت نغمتها في حياة القرية عامة.

وفي الناي والموسيقا نفحةٌ رومانسيةٌ في عالم الرواية المتخيّل، يقابله واقعُ القرية المتّشح بالحزن والوحشة، فكأن الموسيقا هي الشريان الذي تستمدُ منه القرية قوتها، لتجاوز بؤسها ووحشتها، وحينئذ تصبح الحياة أمراً يمكن احتماله.

وتركز الدراسة الضوءَ على شخصية الطالب الشيخ حمودة، بثقافته التي اتخذت العالم الغيبي مجالاً لنشاطها بغية السيطرة عليه لإخضاعه لما يخدم أهل القرية، ويبعد عنهم الشرور، فقد عالج نفيسة حين اعتقد أهلها أن جنّياً أصابها بمرض الصراع أو

الجنون.

ثم يدرس شخصية نفيسة، ويقف على التغيير الذي طرأ على حياتها، وعلى شخصيتها، وقد بدأت تشعر بالغربة، وعدم الانتماء إلى عالم القرية بما في ذلك أهلها، ويرجع ذلك إلى اختلاف البنية الثقافية التي وسمت نظرتها إلى الحياة، وحدّدت سلوكها وردود أفعالها تجاه المستجدّات التي يفرزها الواقع من حولها.

ويتوقف الكاتب على عناصر البنية الثقافية لنفيسة كما يلي:

1-قضت نفيسة جزءاً من حياتها في الجزائر العاصمة

2-تعلمت تعليماً مختلفاً وحديثاً.

3-غياب التجربة الثقافية العلمية لديها، وظهور الطابع النظري المتعدّد الأبعاد، وهذا ما دفعها للهرب الذي اهتدت إلى فكرته مصادفة. أما المعلم الطاهر فيمثل انهزام البنية الثقافية المثالية أمام البنية الثقافية الواقعية للمجتمع بمشاركته في الثورة مع ضيق أفقه المعرفي.

أما مالك رئيس البلدية فذ وشخصيةٍ متنقلةٍ، وعلاقته بالموضوع الثقافي في الرواية ليست علاقة منتجٍ أو مستهلكٍ إذ بحكم تمثيله للسلطة السياسية يعمل على تشجيع بنية ثقافية معينة.

إن الدراسة المتكاملة للرواية، وشخصياتها عمل على تكوين فكرة واضحة عن (الموضوع الثقافي) فيها، وتظهر ثقافة الكاتب جليةً إذ تعكس تأثّره البالغ بمدارس النقد الأوربية الحديثة التي أجاد الاستفادة منها، فلم يقع في مطب التنظير الذي وقع فيه كثيرٌ من الدارسين في شراكه.

محمد قرانيا

